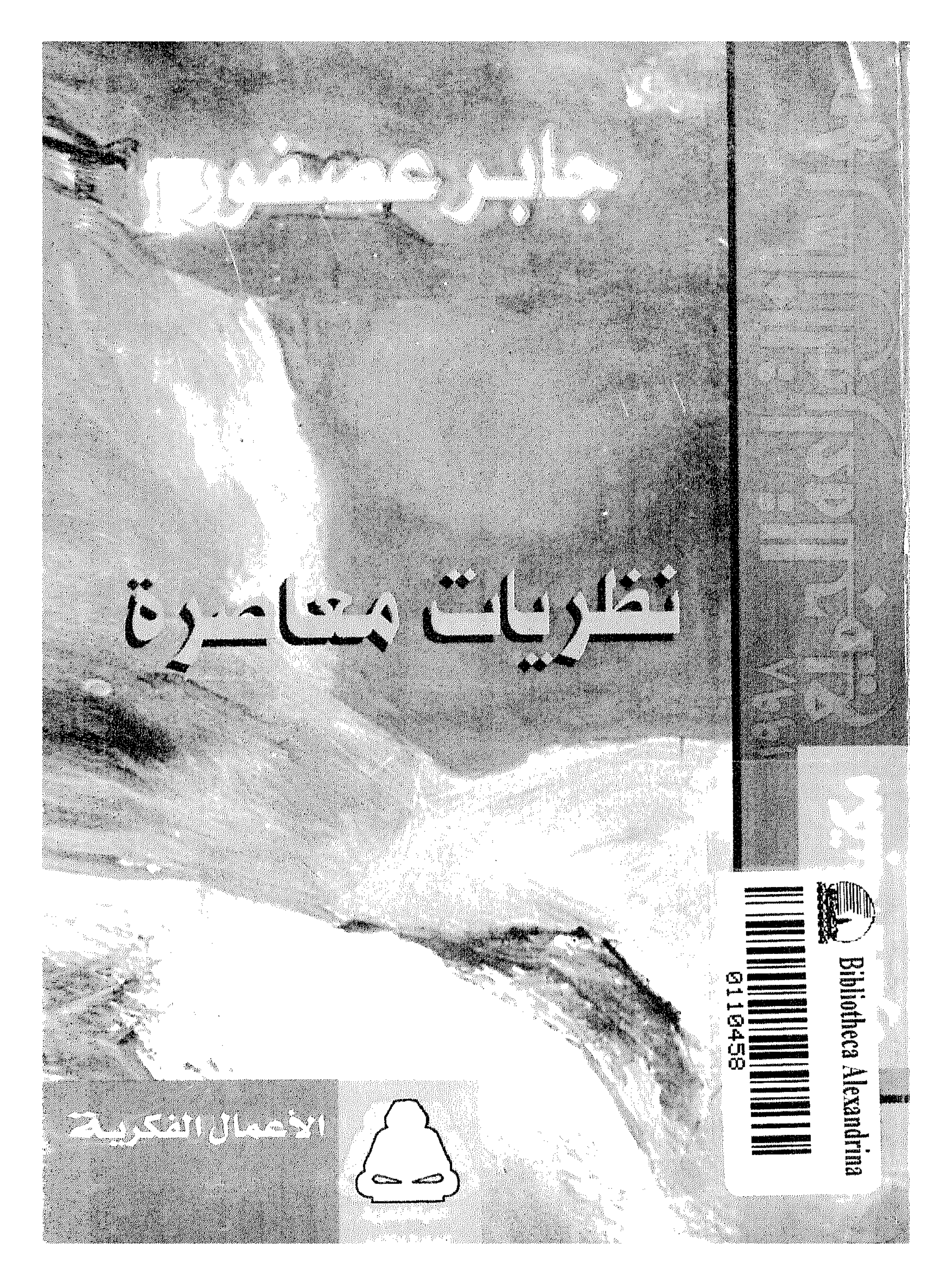


جابر عصفور
نظريات معاصرة
الأعمال الفكرية



نظريات معاصرة



نظريات معاصرة

جابر عصفور



مهرجان القراءة للجميع ٩٨

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الفكرية)

نظريات معاصرة

جابر عصفور

الغلاف:

الإشراف الفنى:

للفنان محمود الهندى

المشرف العام

د. سمير سرحان

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة التنمية الريفية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب

على سبيل التقديم

تواصل مكتبة الأسرة ٩٨ رسالتها التنويرية وأهدافها النبيلة بربط الأجيال بتراثها الحضارى المتميز منذ فجر التاريخ وإتاحة الفرصة أمام القارئ للتواصل مع الثقافات الأخرى، لأن الكتاب مصدر الثقافة الخالد هو قلعتنا الحصينة وسلاحنا الماضى فى مواكبة عصر المعلومات والمعرفة.

د. سمير سرحان



المؤلف

يعد الاستاذ الدكتور : جابر أحمد عصفور من أهم نقّاد الأدب وقد ولد فى ٢٥ مارس ١٩٤٤. المحلة الكبرى. جمهورية مصر العربية

- حصل على الليسانس من قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة، بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف، يونيو ١٩٦٥م. ثم حصل على درجة الماجستير ١٩٦٩. ثم حصل على درجة الدكتوراه ١٩٧٣.

- تدرج فى وظائف هيئة التدريس فى جامعة القاهرة إلى أن أصبح أستاذاً للنقد ورئيساً لقسم اللغة العربية، إلى أن عيّن أمينا عاما للمجلس الأعلى للثقافة، فاكتفى بمهمة التدريس فى جامعة القاهرة.

- وهو رئيس تحرير «فصول» مجلة النقد الأدبى.

- ومن أهم الكتب التي ترجمها إلي العربية.

- عصر البنيوية، الماركسية والنقد الأدبى، النظرية الأدبية المعاصرة.

- ومن مؤلفاته :

- الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى.

- مفهوم الشعر، المرايا المتجاورة، قراءة التراث النقدى، هوامش على دفتر التنوير، إضاءات، أنوار العقل، آفاق العصر.



مفتتح

أحسب أن السمة الحاسمة التى تكشف عن أهم ما يتميز به النقد الأدبى المعاصر، فى ممارساته العالمية، هى أنه نقد لا يكف عن مساءلة ذاته فى فعل مساءلة موضوعه، ولا تتناقص حدة وعيه بحضوره النوعى بل تتزايد يوما بعد يوم، خصوصا من حيث ما يقوم به هذا النقد من مراجعة مستمرة لمفاهيمه وتصوراته، ومحاسبة متصلة لإجراءاته وأدواته، تعميقا لمجرى ممارسته، أو تطويراً لتقنياتها، أو بحثا عن أفق مغاير يعد بالمزيد من التقدم. ونتيجة ذلك كثرة ما نقرأه من خطاب النقد عن النقد، ليس من منطلق التعريف بالمذاهب والمدارس والاتجاهات والنظريات، وإنما من منطلق المساءلة الذاتية التى يتحول بها النقد إلى نقد للنقد أو نقد شارح، تتزايد كتاباته بالقدر الذى يتصاعد به خطاب النظرية.

– ١ –

هذه الدرجة العالية من الوعى الذاتى مرتبطة، فى جانب منها، بالتقدم المذهل لعصر ما بعد الصناعة، ذلك التقدم الذى يعجز القدرة البشرية العادية عن المتابعة فى كل مجال من المجالات المعرفية التى تأثرت به. وشواهد ذلك ماثلة فى التراكم الاستثنائى للمعلومات والخبرات والتجارب فى حقول النقد الأدبى

المختلفة، والتعاقب المتسارع لمدارسه ومذاهبه ومناهجه التى لا تكف عن التغير، والتعدد المتصل لتياراته واتجاهاته ومنازعه، وتصاعد درجات التخصص واتساع مداها الذى لا يزال يتمخض عن فروع جديدة تضيف إلى التراكم المعرفى الذى لا يتوقف عن النمو. وأحسب أن تسارع إيقاع التقدم المطرد لهذا النمو المعرفى هو المسؤول عن تزايد الحاجة إلى تنوع أنواع الموسوعة المتخصصة والمعجم النوعى فى النقد الأدبى كما فى غيره من المجالات. فمع التصاعد المعلوماتى الذى لا يتوقف، وعدم القدرة على متابعة الإيقاع اللاهث لمتغيرات إنجاز كل دائرة من دوائر المجال الواحد، يتحتم وجود ما يكفى من الموسوعات والمعاجم النوعية التى تعين على ملاحقة المعدلات المتضاعفة للتراكم المعلوماتى، ومن ثم تعين على التزود بنظرة الإجمال قبل التفصيل، ومعرفة الكليات قبل الجزئيات، وإدراك العلاقات التى تصوغ الملامح العامة المتبدلة والمفاتيح الاصطلاحية المتغيرة والرموز المعرفية المتحولة.

ويتسع بأفق هذا التراكم تصاعد درجات التبادل وتزايد علاقات التفاعل ما بين النقد الأدبى وغيره من حقول المعرفة المغايرة، سواء فى الدراسات الإنسانية أو الاجتماعية أو العلوم الطبيعية، خصوصا بعد أن انزاحت الحواجز التقليدية بين علوم الإنسان ومعارفه، وتواصلت الحقول والمجالات فى شبكات علائقية من الدوائر التى لم تعد تعرف الاكتفاء الذاتى. وأصبح

الاعتماد المتبادل سمة أساسية من سمات المعرفة المعاصرة فى تقدمها وتعقدها فى عصر ما بعد الصناعة الذى أصبح عصر المعلومات. والبينية صفة جديدة من صفات هذه المعرفة التى لا تكف عن التراكم، خصوصا فيما تضيفه يوما بعد يوم من كشف عن مناطق معرفية واعدة فى تجاوب علاقات الدوائر التى ظلت على عزلتها لوقت طويل.

ولا تنفصل معدلات التراكم المعلوماتى عن التقدم العلمى الذى لم نر من آثاره فى النقد الأدبى سوى بواكير البداية فحسب، ولكنها بواكير أخذت تحدث أثرها فى علاقات إنتاج النقد الأدبى وتوزيعه، وذلك على نحو أضاف إلى الوفرة المعرفية التى يتسع امتدادها الأفقى وعمقها الرأسى يوما بعد يوم. ولم يعد الأمر يقتصر، فى هذه العلاقات، على اتساع مدى الإرسال والاستقبال، بسبب التقدم العلمى الذى يسهم فى تطوير تقنيات صناعة إنتاج الكتاب المطبوع وتوزيعه، وإنما جاوز الأمر ذلك إلى أفق غير مسبوق من تقنيات الاتصال وتبادل المعلومات، أفق قرن المقروء بالمسموع والمشاهد، واستبدل بالبحث اليدوى عن المصادر والمراجع الإمكانات اللامحدودة للحاسوب، وعمل على نقل الآلاف من صفحات الكتب ومجلدات الدوريات إلى ذاكرة الكومبيوتر فى زمن قياسى، واختزل الحجم الضخم للعدد العديد من أجزاء الموسوعة أو المعجم فى قرص صغير ممغنط من أقراص الـ .C.D، وأتاح درجة غير مسبوقة من سرعة الحصول على

المعلومات وتبادلها بواسطة شبكة الإنترنت، وخلق بواسطة البريد الإلكترونى E.mail، إمكان علاقات حوارية مغايرة بين النقاد والدارسين على اختلاف تخصصاتهم، وبينهم وبين القراء على تباعد أماكنهم، فكانت النتيجة وعودا معرفية لا حد لما تتيحه شبكاتها الاتصالية من سيولة فى المعلومات وسرعة فى التدفق والانتقال كلمح البصر أو لمع البرق ما بين القارات والأقطار والبلدان والأحياء.

هذه الإمكانات الاتصالية أحالت العالم كله إلى قرية كونية صغيرة بالفعل، قرية لم تعد تعرف الحدود والحواجز التقليدية التى تحول دون انتقال المعلومة وتبادل الخبرة. وسواء نظرنا إلى هذه الإمكانات من منظور السلب الذى يصلها بمعنى من المعانى الجديدة لعولمة الهيمنة، أو نظرنا إليها من منظور الإيجاب بمعنى مقابل من معانى إشاعة المعرفة وتيسير تداولها على امتداد الكوكب الأرضى، فإنها إمكانات تواكب بقدر ما تؤكد انبثاق نزعة عالمية جديدة فى غاياتها الحضارية، نزعة تسعى إلى مجاوزة أسوار الجغرافيا السياسية بما لايتناقض وخصوصية الثقافات الوطنية أو القومية. وهى نزعة إنسانية جديدة تستبدل بمفاهيم الهيمنة والتراتب والتمييز والتعصب مفاهيم الاعتماد المتبادل والتكافؤ والمساواة والتسامح التى يتحقق بها التنوع البشرى الخلاق.

ولا تنفصل هذه النزعة الواعدة عن المحاولات المستمرة لخلخلة المركزية القديمة والجديدة. أعني المركزية الأوروبية التقليدية التى انبنت على التسليم بثوابت ثقافية (فكرية وإبداعية) وعرقية وسياسية غير قابلة للتحويل أو التغيير، ومركزية العولمة الجديدة التى تحيل الكرة الأرضية كلها إلى فضاء مفتوح لهيمنة الشركات متعددة ومتعدية الجنسية. وكلتاهما مركزية تواجهها خطابات نقضية تسعى إلى تعرية مخايلاتها الإيديولوچية، والعمل على إشاعة وعى مضاد لوعى التبعية والاتِّباع بواسطة نوعين أساسيين من الخطاب: أولهما خطاب التابع الذى تمرد على أوضاع تبعيته واتِّباعه فى العالم الثالث، وأخذ فى تأصيل فعل إبداعه الذاتى الذى يجاوز به مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، ويستبدل بواقع التخلف أفق التقدم. وثانيهما خطاب الطليعة الجذرية من أبناء العالم الأول التى وضعت، ولا تزال تضع، مسلمات الهيمنة ومعتقدات التميز السائدة فى ثقافاتها موضع المساءلة النقضية.

ولافتة ملامح خلخلة المركزية التى لا يكف هذان الخطابان عن تعميقها وتوسيع مداها، ابتداء من ممارسات التعددية الصاعدة فى ثقافات الدول الكبرى التى لم تكن تعترف بالتنوع الثقافى، مرورا بما ترتب على الحراك الديموجرافى من تنوع الأصول العرقية والوطنية والقومية للنقاد البارزين فى أى قطر من أقطار العالم الأول، وانتهاء بدخول إبداعات العالم الثالث

وثقافاته إلى دائرة الضوء العالمى، ومن ثم الحضور المتزايد لمبدعيه ومفكريه فى علاقات تبادل ثقافى مغاير، فرض نفسه على العواصم العالمية وجوائزها الدولية الكبرى.

- ٢ -

وما تعنيه هذه المتغيرات، فى التحليل النهائى، هو اتساع دوائر المشاركة النقدية على امتداد العالم كله، ودخول المزيد من نقاد العالم الثالث فى علاقات إنتاج النقد الأدبى، ومن ثم عمليات توزيعه واستقباله فى مداها العام، وذلك على النحو الذى أحال المشهد العالمى للنقد الأدبى إلى مشهد مُزَاحِ المركز بأكثر من معنى. أعنى مشهدا لم يعد مقصورا على قطر واحد بعينه، أو على قارة دون غيرها، أو على توجه ثقافى ينتسب إلى هذا القطب أو ذاك، انتساب الفرانكفونية والأنجلوفونية مثلا إلى هذه الدولة الكبرى أو تلك، لأنه مشهد أخذ يجاوز ذلك كله، ويضم أقطار الشرق إلى الغرب، ويصل ما بين القارات وصله بين الأوطان والقوميات فى علاقات اتسعت بدوائر الإنتاج النقدى. وكانت النتيجة تزايد معدلات التراكم المعرفى للنقد الأدبى فى العالم الذى تعددت مراكزه النقدية وتنوعت.

وأهم ما يترتب على هذا الوضع هو انفتاح أفق الإبداع الذاتى بما لا يمايز بين نقد ونقد إلا بالإنجاز الكيفى، ووضع خطاب العواصم النقدية الكبرى موضع المساءلة بما يكشف عن

بقايا نزعة الهيمنة، ومساءلة خطاب العواصم النامية بما يحررها من احتمالات الوقوع في شراك الهيمنة. وذلك حالٌ يُزيد من توتر الوعي النقدى المُحدَث فى أقطار العالم الثالث، تحديدا، قلقا على تقدم الإنجاز، ورغبة فى تأكيد الحضور المتكافئ، وحرصا على الإسهام الذى يتسع بدائرة الإبداع الذاتى. وحين يسعى هذا الوعى إلى التخلص النهائى والكامل من عقدة الاتباع، فى فعل تحرره من كل أنواع التبعية، فإنه يمتد بفعل المساءلة ليشمل كل شئ، ابتداء من موروثاته الخاصة فى واقعه، مرورا بممارساته المتنوعة فى علاقات هذا الواقع، وانتهاء بما يأتى إليه من واقع آخر على الضفة المقابلة من البحر أو المحيط، أى ما يسعى إلى تعرفه عند غيره لا على سبيل النقل والاتِّباع وإنما على سبيل الإسهام فى الإنتاج. أداته فى ذلك عقل شاكّ لايتردد فى مقاومة أى معتقد جامد أو مفهوم تسلطى أو خطاب قمعى أو أنظمة شمولية، عقل لا يكف عن مساءلة نفسه فى فعل مساءلته غيره، مدركا أن المساءلة كالعقلانية وسيلة حتمية للتحرر من احتمالات الاتِّباع ومخايلات التبعية.

ويؤدى ذلك بالطبع إلى ارتفاع درجة الوعى الذاتى لممارسة النقد الأدبى فى العالم الثالث الذى ننتمى إليه، فى موازاة غيرها من ممارسات النقد الأدبى، انطلاقا من توتر العقل المحدث للطليعة المثقفة فى هذا العالم، ووعيا بمشكلاتها النوعية التى تضع عقلها فى مواجهة مشكلات التخلف والتقدم معا، وفى



وينفتح على إمكانات الحركة الفاعلة، والمتجددة، حين يغدو فكرا يؤكد مفارقته التى تجعل منه ذاتا وموضوعا، قارئا ومقروءا، مرتبطا بلحظة معرفته التاريخية وساعيا إلى مجاوزتها فى الوقت نفسه.

ويسهل أن نلاحظ كيف ترتبط درجة تطور الممارسة النقدية فى أى مكان من العالم بالمراجعة المستمرة والمساءلة المتصلة، وذلك على نحو يغدو معه خطاب النظرية مؤشرا من مؤشرات التقدم الحاسمة. ولا تُعَدُّ وفرة النقد التطبيقى وحدها دليلا على التقدم من هذا المنظور، بل على العكس تبدو هذه الوفرة، فى أحوال هيمنتها والدعوة إلى التقليل من شأن ما عداها، علامة فقر واستغراق فى وخم العادة التى لا تفضى إلا إلى المزيد من التخلف. ويرجع ذلك إلى أن الممارسة النقدية المتوثبة بروح العافية مناقلة دائمة بين النظر والتطبيق، واحتفاء متصل بفعل المراجعة الذى هو فعل المساءلة. وإذا كنا قد تعلمنا شيئا من تاريخ النقد الأدبى، فى العالم كله، فهو أن الممارسة النقدية لا تحلق منطلقة إلى ذرى الإبداع الذاتى إلا بجناحى التطبيق والتنظير والمراوحة الفعالة بينهما.

ولذلك، فإنه من الأهمية بمكان أن نؤكد الدور الذى يمكن أن يؤديه النقد الشارح ونقد النقد فى ممارساتنا النقدية العربية، خصوصا أن الغالب على الكثير من هذه الممارسات هو التطبيق

الذى لا يعدو أن يكون تعريفا بالمعروف، أو تلخيصا يتفاوت حظه من اللماحية، أو نثرا موازيا لهذا المضمون أو ذاك من مضامين النصوص الأدبية. وإذا جاوزنا هذا البعد الضيق لم نجد فى الأغلب الأعم سوى نوع مواز من نقل المفاهيم والنظريات، وعرضها عرضا يغلب عليه الانبهار الذى لا يعدو أن يكون نوعا من أنواع المباهاة بمسايرة أحدث صرعات العصر وصيحاته. والاتِّباع هو الصفة الفكرية لهذا البعد أو ذاك، فلا فارق جذريا بين من يمضى على سنة تحويل النقد الأدبى إلى تعليقات صحفية أو تلخيصات موجزة لأعمال إبداعية تظل فى حاجة إلى الكشف، ومن يمضى فى التقليد بترديد ما قاله هذا الناقد الغربى أو تضمنته هذه النظرية الأجنبية دون موقف نقدى جذرى أو مساءلة حقيقية لهذا الناقد أو تلك النظرية.

ولا سبيل إلى تحريرنا من أوهام الاتباع الأول أو الثانى إلا بدرجة عالية من الوعى الذاتى الذى يلح على الحضور الفاعل للنقد الشارح ونقد النقد ووعى النظرية فى الوقت نفسه، لا من حيث هى معارف جديدة أو مجالات عصرية براقة، وإنما من حيث هى أدوات ومجالات للمساءلة التى تسهم فى تحرير الممارسة النقدية من سجن الضرورة، وقيود التقليد، وواحدية المركز، وضيق أفق الرؤى السائدة، ودعاوى المدّعين، والهالة الزائفة للألقاب الكبيرة، والرطانة التخييلية للساعين إلى بريق الشهرة الخادعة. ولست فى حاجة إلى تأكيد أن الممارسة النقدية، فى

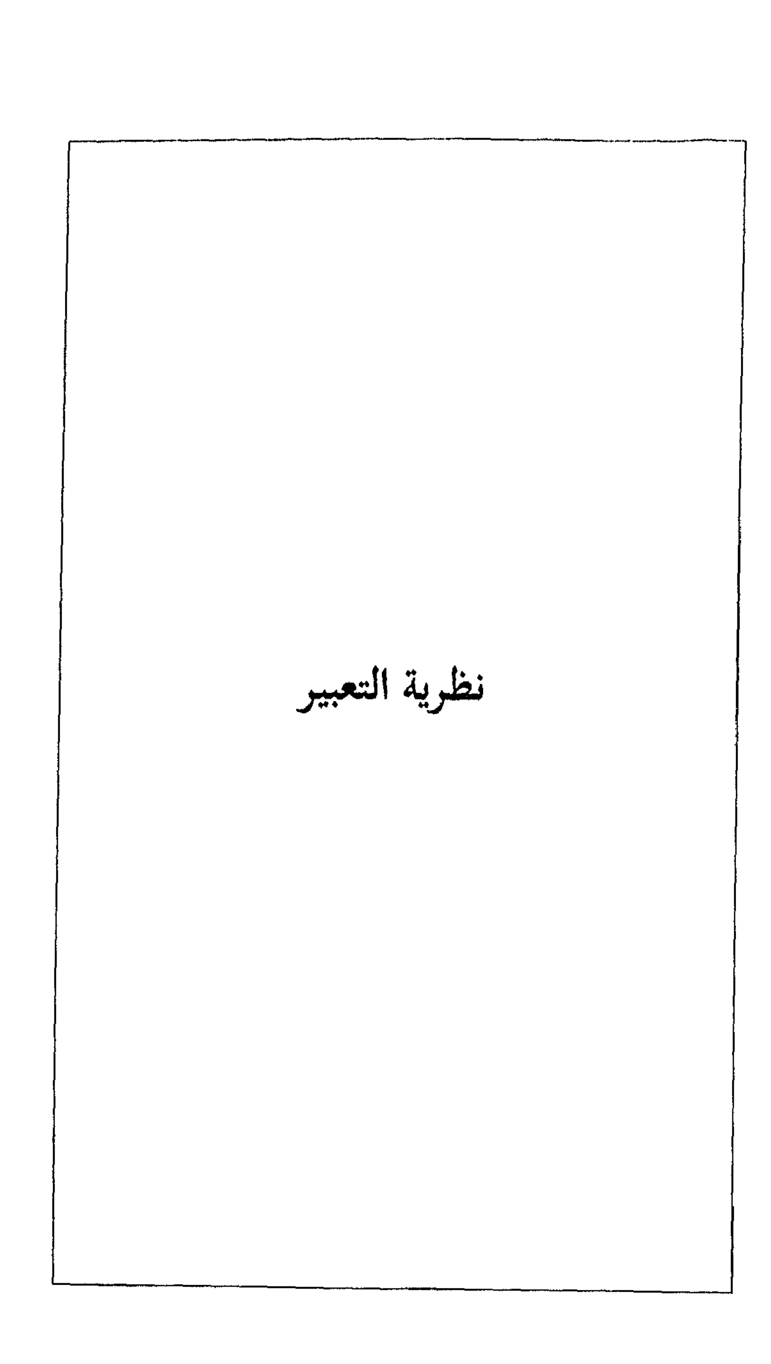
لحظات التحول ومراحل التغير، تحتاج إلى مراجعة ما هى عليه، وما حققته، وما تتطلع إلى تحقيقه، واضعة موضع المساءلة حدود المفاهيم وإمكانات المنهج وقدرة النظرية، مدركة أن المراجعة كالمساءلة هى البداية فى مجاوزة ما هو كائن إلى وعود ما يمكن أن يكون.

- ٣ -

وما يطمح إليه هذا الكتاب هو ممارسة فعل المراجعة الذى لا تفارقه المساءلة، فى جانب بعينه من الجوانب العديدة للنقد الأدبى، وهو الجانب الذى يتصل بالنظريات المؤثرة فى ثقافتنا الأدبية والنقدية، أو التى تسعى إلى أن يظل لها تأثير فى مجالات الممارسة النقدية، وذلك بتحليلها تحليلا يضعها فى السياق التاريخى الذى يصلها باللحظة المولدة من ناحية، واللحظة المستقبلة من ناحية ثانية. وفى الوقت نفسه، وضعها موضع الفحص الذى يبين عن حدودها وإمكاناتها فى مستويات الممارسة النظرية والتطبيقية. وتدرّج المعالجة الذى يتضمن نوعا من التعاقب التاريخى مقصودٌ فى تتابع فصول الكتاب من هذا المنظور. ويقترن ذلك بالتركيز على النظريات الدالة فى تعاقب تأثيرها، صعودا إلى التنظير الشارح الذى يراجع النظرية، من حيث هى نظرية، كاشفا عن أهميتها ودلالاتها وصحوتها، فضلا عن علاقتها بالتاريخ الذى يتبادل وإياها معنى الذات والموضوع.

ونقطة الانطلاق، فى مقاربة الموضوعات، تأويلية بالمعنى الذى يؤكد أن الفهم تملك للمفهوم، وأسرع طريق إلى وضعه موضع المساءلة التى تتقدم بالمعرفة، وتفتح أفقا جديدا من الممارسة. أما الإطار المرجعى للتحليل التأويلى والمساءلة القيمية فهو الوعى النقدى للعقل الذى يضع نفسه قبل غيره موضع المساءلة، ولا يتردد فى مقاومة ما تنطوى عليه النظرية من دعاوى إيديولوچية، خصوصا حين تزعم أنها قادرة على تغطية كل مجال وتفسير كل ظاهرة. وبقدر ما يربط هذا العقل نفسه بأحلام المجتمع المدنى، فى واقعنا العربى المشحون بتناقضاته وتحولاته، ومن ثم برغبة الإسهام فى الانتقال بهذا الواقع من ذهنية الاتباع إلى ذهنية الابتداع، فإن هذا العقل لا يكف عن تأكيد صفته المدنية بوصفه عقلا يواجه كل أنواع الأصولية، ويضع نفسه موضع المناقضة للنظريات التى تغترب بالنقد عن واقعه أو تغترب بالواقع عن وعيه النقدى.

أول يونيو ١٩٩٨



نظرية التعبير



تأصيل النظرية

كلما استمعت إلى الطلاب الذين هم حديثو عهد بالدراسة الأدبية فى الجامعة، أو استمعت إلى الأوصاف الاصطلاحية التى لا يزال يستخدمها المشتغلون بالنقد فى الصحافة، أو قرأت كتب الجيل السابق علينا من أساتذتنا الذين لم يفارقهم الإيمان بأن الأدب وجدان، تأكد فى تفكيرى أهمية الدور الذى لعبته نظرية التعبير فى ميراثنا النقدى القريب، والدور الذى لا تزال تلعبه فى واقع ممارساتنا النقدية المعاصرة، سواء من حيث هيمنتها على الممارسات التى استبقت قيم النموذج الرومانتيكى فى الإبداع، أو هيمنتها على المنحى التأثرى أو الانطباعى الذى لا يزال غالبا على الكثيرين من المشتغلين بالكتابة النقدية، حتى لو تحلوا بأردية معاصرة ذات رواء خادع.

و أتصور أنه لا سبيل إلى مواجهة هيمنة نظرية التعبير، أو على الأقل بقايا هيمنتها على الأفهام، إلا بوضعها موضع المساءلة، وذلك من حيث هى نظرية تولّدت فى تاريخ بعينه، وارتبطت بفلسفة عصر بعينه، وكانت رأس حربة نقدية موازية لطليعة إبداعية وفكرية فى حركة متجاوبة الأبعاد والمستويات والمجالات. ومن هذا المنظور، يمكن القول إنه من البديهيات التى يسلم بها أى متذوق للفن أن عملية الإبداع لا تبدأ إلا بوجود انفعال يتخلق داخل الفنان إزاء وقع العالم الخارجى عليه، وأنه دون هذا الانفعال لايمكن أن يوجد فن على الإطلاق. هذه بديهية

لا يكاد يختلف فيها أحد. ولكن الذى يثير الجدل عادة هو: إلى أى حد يعتمد العمل الفنى على الانفعال؟ وما طبيعته؟ وهل إذا أردنا فهمه رددناه إلى ذات مهتاجة لا تعبأ إلا بما فى داخلها أم إلى ذات لا ينقطع وعيها بما حولها من واقع له علاقاته الموضوعية؟ وفى الإجابة عن مثل هذه الأسئلة يكمن الفرق بين نظرية التعبير وباقى النظريات التى أعقبتها أو صاحبتها فى تاريخ فلسفة الفن.

لقد ربطت نظرية التعبير الفن بشخصية الفنان، كى تطلق سراح هذه الشخصية فى حركتها المتفجرة الخلاقة التى لا ينبغى أن تحدها حدود أو تفرض عليها أية قاعدة إلا التعبير عما تؤمن به أو تنفعل إزاءه. وكان الإلحاح التنظيرى على تحرير الشخصية الفردية من عقالها موازيا لتأكيد الإبداع الرومانتيكى تفرد هذه الشخصية وأهمية الكشف عن جوهرها الفريد، ومواكبا صعود الفكر الليبرالى فى المجالات المتعددة التى لازمتها نظرية التعبير ونتجت عنها فى الوقت نفسه. ولذلك، لم يكن يعنى هذه النظرية من العمل الفنى إلا الكشف عن شخصية أو ذاتية الفنان الفردية المتفردة التى ازداد ظهورها خلال عصر النهضة، وأصبحت المعلم الرئيسى لفن القرن التاسع عشر.

ولقد تبلورت نظرية التعبير ، شيئا فشيئا، مع توهج شعراء الرومانتيكية الأوروبية فى الدفاع عن ذات الفرد المهدرة التى أغفلها الفلاسفة والمشرعون والمبدعون طويلا. وبدأت تأخذ شكل العرض المنهجى مع الإلحاح على قدرة العمل الفنى فى

التعبير عن استجابة الفنان الشخصية لحادث أو موضوع بعينه، والربط بين قيمة العمل والكشف عن مزيد من الطاقة الفردية للمبدع. وأصبح ما يجذب مُنَظِّرَ الفن، أو ناقده، هو الكشف عن ما يملكه الفنان من ملكات أو سمات خاصة، كما لو كانت هذه الملكات والسمات العلة الفاعلة وراء الجمال، أو هي مصدر إعجابنا بما يقدمه الفنان، وكأن من الممكن أن يلخص إعجابنا بما يقدمه الفنان من عمل فني في عبارة مؤداها: ما أعظم العبقرية التي تَطَلَّبَها إبداع هذا العمل.

قد ترتد العبقرية التي ينطوي عليها العمل الفني بهذا الفهم إلى التكوين النفسي للفنان، أو إلى قدرته على التعبير عن هذا التكوين. ولكن جوهر العبقرية يكمن، دوما، في انفعال فريد متقد، يتوهج داخل شخصية فريدة متقدة، تندفع مع آلامها وأفراحها في مغامرة لا تحدها حدود، ولا تأبه بقاعدة إلا ما تنطوي عليه من انفعال مَوَّار لايسكن ولا يهدأ. هذا الانفعال الفريد أصبح قرين العبقرية، ومحرك العمل العظيم، ومحل إعجاب القارئ المتعاطف. وظل أشبه بالبدء والمعاد: منه يتولد العمل، وبه يتميز المبدع، وإليه يرجع فرح المتلقي وإعجابه. كأن هذا الانفعال علة العلل، أو العلة الأولى التي تربط ما بين المبدع والعمل والمتلقي في آن.

ولابد أن يتضخم دور الانفعال في عملية التعبير نتيجة ذلك الفهم، وأن يتعمق المنظرون فهمه وتعليله، ويحاولوا التمييز بينه والانفعالات العابرة السريعة التي لا قيمة لها، ويفاضلوا بين

الشخصيات أو الذوات تبعا لما تنطوى عليه من انفعال، وذلك على نحو يتأسس به الأصل الأول من أصول نظرية التعبير بكل ما فيها من نقاط ضعف أو نقاط قوة.

وإذا عدنا إلى هنرى برجسون (١٨٥٩-١٩٤١) فيلسوف الفن الفرنسي البارز، وجدناه يقرر فى أكثر من موضع من فلسفته أن الانفعال أساس وطيد لايمكن للفن أن يقوم دونه، بل هو جوهر الإبداع فيما يرى هذا الفيلسوف في الفصل الأول من كتابه «منبعا الأخلاق والدين». ولكن هناك فرقاً بين «رجة تقوم على السطح وزلزال يعصف فى الأعماق. الأثر فى الحالة الأولى يتبدد، أما فى الحالة الثانية فيمكث لا يتجزأ. وهو فى الحالة الأولى اهتزاز الأجزاء من غير انتقال، أما فى الحالة الثانية فالكل مندفع إلى أمام».

معنى هذه العبارات أن هناك نوعين من الانفعال عند برجسون: الأول هو بمثابة عاطفة تلى فكرة أو مجرد اهتزاز للإحساس بتأثير يقع على صفحته، أما الثانى فعاطفة لا تنشأ عن تصور فتعقبه وتبقى متميزة عنه، بل هى سبب للحالات العقلية التى ستعقبها لا نتيجة لها. هذا النوع الثانى من الانفعال ينتج عند درجة من المعرفة تتحد فيها الذات بالموضوع، بعد أن تصعد الذات من المستوى العقلى والاجتماعى العاديين إلى نقطة معينة تصدر عنها الحاجة إلى الإبداع. و«الروح التى تقيم فيها هذه الحاجة قد لا تكون شعورا مليئا إلا مرة فى العمر. ولكنها تظل حاضرة دوما، انفعالا فريدا، هزة أو وثبة، تستقبل من أعماق

الأشياء نفسها. وللخضوع إليها خضوعا تاما، لابد من صوغ كلمات أو خلق أفكار».

ويرتبط هذا التمييز بين الانفعالات بفلسفة برجسون الميتافيزيقية عن الحدس الذى هو سبيلنا إلى الوجود المطلق كما يراه برجسون. وداخل هذه الفلسفة يتشابه الصوفى والفنان من حيث تحركهما نتيجة هزة فريدة تدفعهما إلى تعبير لا يستهدف المنفعة العملية بل يستهدف نشوة الكشف الخاص. ويسمو الصوفى والفنان، نتيجة هذه الهزة الفريدة، على مجالات الإدراك العادى المقترنة بالمنفعة المادية، وتقوم على التحليل العقلى. ويصلان إلى درجة عليا من الإدراك، هى الإدراك الوجدانى المباشر أو المعرفة الحدسية التى تضع نفسها وسط العالم المتحرك، وتتشكل بصورة الحياة التى تنبض بها الأشياء. وبهذه المعرفة يدرك الصوفى والفنان الوجود المطلق للأشياء نتيجة ما يقومان به من تجربة التقاء مباشر بها، تجربة تتحرر من منطق العقل ونفعية الحياة فتكتسب طابعا كليا أو إجماليا، ويغلب عليها الانفعال (الفريد) أكثر مما يغلب عليها التحليل العقلى.

ويعثر كل من الصوفى والفنان فى ذاته على الوجود المطلق خلال هذه التجربة المباشرة أو الحدسية، وذلك من غير أن يستخدم أساليب التحليل العقلانية، الأمر الذى يتيح لكل منهما أن ينطلق من الوجود الذاتى المطلق للشئ إلى الوجود المطلق لجميع الأشياء، وذلك بواسطة نوع من العيان المباشر الذى تتكشف فيه المعانى الكلية للبصيرة الحدسية التى تصل ما بين

الصوفى والمبدع الفنان. ويترتب على ذلك أن يصبح الفن ضربا من الإدراك الحدسى المباشر عند برجسون، لا يهدف المبدع من وراء إبداعه إلى شئ إلا الإدراك الذى يخلو من المنفعة، ولا يقصد إلى شئ إلا متعة الإدراك فى ذاتها. ولن يتحقق ذلك إلا بنوع من الانفصال عن الجوانب النفعية العملية فى الحياة، والاستغراق فى حدس جمالى شبيه كل الشبه بالمشاهدة الصوفية.

وإذا كان الفنان يتغلغل إلى باطن الأشياء، ويدرك منها ما خفى على الناس، بل ما خفى عليه نفسه فى لحظات الإدراك العادية، فإن الانفعال السطحى الذى هو مجرد تأثر وجدانى ساذج بالأشياء لن يقدم له أى عون بل لعله يعوقه أو يمنعه من تحقيق غايته، لارتباط ذلك الانفعال بضرورات الحياة العملية النفعية. ما يهم الفنان حقيقة هو الانفعال الخلاق العميق (الفريد) الذى يندفع معه العقل إلى الأمام محطما كل ما يواجهه من حواجز أو صعوبات، فيدرك جوهر الأشياء أو يعانق وجودها المطلق. إن هذا الانفعال قرين الحدس ومبدع الأفكار لأنه «هو الذى ينعش العناصر العقلية التى يتحد بها، بل يحييها، ويروح يلتقط كل ما يمكن أن ينتظم معها حتى تتفتح معطيات المسألة حلا».

هذا التمييز الذى نجده عند برجسون بين نوعين من الانفعال يمكن أن نجده عند الشاعر والناقد الإنجليزى صامويل تايلور كولردج (١٧٧٢-١٨٣٤) الذى يرد الشعر إلى نوع من الانفعال شبيه بذلك الانفعال الذى ينعش العناصر العقلية، ويمثل

زلزالا تندفع معه كل الأجزاء إلى الأمام فيما يقول برجسون. إن كولردج يلح على عمق الانفعال ويربط بينه والتفكير العميق، ويعده بمثابة الحركة الأولى إلى الحدس على نحو ما يفعل برجسون. ولذلك يؤكد أن الذى يميز الشعر هو حالة الانفعال التى تنشأ لدى الشاعر أثناء عملية الخلق. إن الشاعر لديه -أولا- قدرة على الانفعال أعمق من غيره. وهذه القدرة على الانفعال هى التى تمكنه -ثانيا- من التعاطف مع الأشياء والعواطف والأحداث التى ينطوى عليها موضوع شعره. وبهذا التعاطف تتحد الذات الشاعرة مع موضوعها فى الفعل التخيلى الذى تتكشف فيه الحقيقة حدسيا إزاء الشاعر، فيستشعر اللذة التى تنشأ عن نشاط ملكاته كلها، ويهتز بذلك الانفعال الذى يصاحب عملية تحوير الخيال للعالم الخارجى. ونتيجة ذلك ما يؤكده كولردج من أن الشعر ينطوى دائما على الانفعال. ويفهم الانفعال بأكثر مدلولاته اتساعا، أى بمعنى الحالة الكاملة لاضطراب الأحاسيس والملكات، الحالة التى تهز الأعماق كلها، وتؤدى إلى الاتحاد الكامل بين الذات والموضوع.

يضاف إلى ذلك تفرقة كولردج الشهيرة بين الوهم والخيال. إن هذه التفرقة تقوم على التسليم بالفرق بين حركة الخيال الذى يصهر المدركات فى وقدة انفعال عميق متوهج، وحركة الوهم الباردة التى يحاول فيها العقل أن يربط بين العناصر والمدركات فيفشل فى إيجاد كُلٍّ حَيٍّ مُوَحَّد، ولاينتج إلا عالما من الصور المفككة غير المترابطة عضويا. وإذا كانت حركة

الانفعال تتم فى وقدة انفعال يهز كيان الشاعر كله، فإن هذه الوقدة توحد بين الذات والموضوع، وتفضى بالشاعر إلى الكشف عن الحقيقة فى لون من الحدس أسمى من التفكير المنطقى، ذلك لأن الفعل الحدسى للخيال ينفذ مباشرة إلى صميم الأشياء، ويكشف عن المعنى الأزلى فى الكون، ذلك المعنى الذى ترجع إليه جميع الكائنات، ويدل على جوهر الوجود ومطلق خلقه، الأمر الذى يغدو معه الفعل التخيلى للإنسان (أو الأنا المحدود) تمثيلا لفعل الخلق الأزلى للأنا المطلق وتكرارا له بأكثر من معنى.

هذا التمييز بين لونين من الانفعال وربطه بالقدرة على الكشف عن الحقيقة المطلقة التى يتفيأها الشاعر يقارب بين كولردج وبرجسون. وهو تقارب له أصله التاريخى لأن كولردج كان خطوة مهدت الطريق أمام فلسفة برجسون، فضلا عن أن كليهما تأثر كل التأثر بالفلسفة الميتافيزيقية الألمانية، وبخاصة فلسفة الفيلسوف الألمانى شيلنج (١٧٧٥-١٨٥٤). وقد استمع برجسون فى شبابه إلى محاضرات شيلنج فى ميونخ عام ١٨٣٥، أما كولردج فقد بلغ من تحمسه لشيلنج أنه قال فى كتابه «سيرة أدبية»: «إنه سيسعدنى ويشرفنى جدا لو تمكنت من جعل مذهب شيلنج مفهوما لدى مواطنىَّ، ومن تطبيق هذا المذهب على أجل الموضوعات لأسمى الغايات».

ومهما يكن من أمر، فإن التمييز بين نوعين من الانفعال والإلحاح على طبيعة الانفعال ونوعيته أمر طبيعى فى الفلسفة المثالية بوجه عام، وفى إطار التأصيل النظرى للإبداع

الرومانتيكى بوجه خاص. وكل من كولردج وبرجسون مفكر مثالى فى النهاية يصوغ نظريا مفهوما وجدانيا للفن، يرد الإبداع إلى ذات الفنان المتفردة وعالمه الداخلى الفريد، ويقاوم نظرية المحاكاة التى ربطت الفن بالعالم الخارجى، وألحّت على العام والنمطى إلحاحها على الانضباط العقلانى للشكل. وما دام الفنان قد أصبح «معبرا» عن ذاته أو ما فى عالمه الداخلى، وليس محاكيا ينصاع إلى القواعد الخارجية للمشهد أو القوالب المنطقية للموضوع، فمن البديهى أن يتم التمييز بين درجات الفن على أساس ما فى داخل الفنان المتفرد من انفعالات فريدة تمايز رهافة شعوره بالعالم من حوله، وترقى به دون سواه إلى حال من الحدس الذى يتكشف به معنى العالم، أو تتجلى فيه الحقيقة المطلقة للكون.

هكذا، انبثقت نظرية التعبير فى الفن من كفاح الرومانتيكيين ضد الكلاسيكية الجديدة التى سيطرت على القرن الثامن عشر، والتى كانت استمرارا لنظرية المحاكاة القديمة. وفى عبارة الشاعر الإنجليزى وليام وردزورث (١٧٧٠-١٨٥٠) الشهيرة «الشعر فيض تلقائى لمشاعر قوية» ما يقدم جانبا من جوانب الأساس الفكرى لهذه النظرية. كما تلتمس جذور هذا الأساس الفكرى عند چان چاك روسو (١٧١٢-١٧٧٨) المفكر الكبير الذى أكد دوره الريادى الباكر فيلسوف الفن الألمانى الأصل إرنست كاسيرر (١٨٧٤-١٩٤٥) فى كتابه «مقال فى الإنسان» بوصفه - أى روسو - ممهدا قويا للحركة الرومانسية

بفهمه الفن على أنه فيض للانفعالات والمشاعر لا مجرد وصف أو نسخ للعالم التجريبى كما افترض الكلاسيكيون الجدد. وكان روسو بمفهومه هذا بمثابة لحظة تحول فى ميدان الفكر الجمالى. ومنذ هذه اللحظة بدأت تتبلور نظرية التعبير فى الفن، ويتكامل لها إطارها النظرى بتعاقب علماء الجمال (الاستطيقيين) الممثلين لها.

ويذكر إيردل چنكتر فى كتابه «الفن والحياة» الذى ترجمه المرحوم أحمد حمدى محمود سنة ١٩٦٣ ممثلى هذه النظرية ابتداءً من أوچين ڤيرون الذى ترجم كتابه عن علم الجمال «الاستطيقا» من الفرنسية إلى الإنجليزية عام ١٨٧٨، مرورا بالروائى الروسى ليو تولستوى (١٨٨٣-١٩١٠) صاحب كتاب «ما الفن» المنشور سنة١٨٩٦، وهيرن بكتابه «أصول الفن» وبنديتو كروتشه (١٨٦٦-١٩٥٢) بكتابيه «علم الجمال» و«الموجز». وقد تولى تعريب الكتاب الثانى نزيه الحكيم سنة ١٩٦٣. وهناك، أخيرا، فيلسوف الفن الإنجليزى الحديث روبين كولنجوود (١٨٨٩-١٩٤٣) صاحب كتابىّ «مرآة العقل» و«مبادئ الفن». وقد تولى ترجمة الكتاب الأخير المرحوم أحمد حمدى محمود ونشرته الدار المصرية للتأليف والترجمة سنة ١٩٦٦.

وما يجمع بين القدماء والمحدثين من هؤلاء المبدعين والمفكرين أو فلاسفة الفن هو الاحتفاء بالتعبير الإبداعى للفرد، ضمن الاحتفاء بالفرد الخلاّق الذى يصنع التاريخ على عينه

ويقود الجماعة بقدراته الاستثنائية. وقد أراد هؤلاء جميعا أن يصححوا خطأ نظرية المحاكاة القديمة التي قرنت الفن بالكشف عن العالم الخارجي وتقليد قوانينه الأساسية في تصوير عام يركز على الأساسي والجوهري، ويتم في ضوء قواعد العقل الثاقب التي تجفو فورة الانفعالات وتنفر من كل ما هو ذاتي أو فردي. وكان في تقدير الممثلين لنظرية التعبير والمدافعين عنها أو الداعين لها أن إزالة نظرية المحاكاة لايمكن أن تتحقق إلا عن طريق العودة إلى العالم الداخلي للمبدع، من حيث هو كائن متفرد ينطوي على انفعالات لها أهميتها التي كان لابد من تقديرها والإعلاء من شأنها، إعلاء يتناسب والإعلاء من شأن الفرد الذي أخذ نجمه يعلو مع صعود البرجوازية الأوروبية على مستويات متعددة.

وقد تصور الممثلون لنظرية التعبير هذا الفرد متمردا على القيود، متأبيا على الجمود، لا ينصاع إلى تقاليد الجماعة وإنما إلى رغبته العارمة في الحضور، الرغبة التي تنبثق من أعماقه المتفردة. وكما أصبح الفن قرين هذا الفرد في حركته الخلاقة في الوجود، وفي فلسفته التي تدور حول قيمة الحرية الفردية، اقترن الفن بأعماق هذا الفرد في تفردها وفي تفجرها الذي يتولد عنه الإبداع. هكذا، أصبح الفن لايعبر عن حقيقة خارجية وإنما يعبر عن حقيقة داخلية، هي مجموعة من الانفعالات الفردية التي تفرض على المبدع أن يعبر عنها، أي أن ينقلها من وجود داخلي إلى وجود خارجي هو العمل الفني الملموس، وذلك على نحو يغدو

معه الفن تعبيرا عن أى نوع خاص من الانفعال أو الخصائص أو المضمون يصادفه الإنسان فى التجربة.

والتعبير بهذا المعنى فعل يتوسل به المبدع للإفصاح عن ما تموج به نفسه. وما يعبر عنه الفنان بفعل التعبير هو ما يعثر عليه في ذاته من انفعالات. وإذا كان الأمر كذلك، فإن اكتمال التجربة الفنية أو عدم اكتمالها يرجع إلى الحافز الكامن وراءها، أو بعبارة أخرى إلى قوة الانفعال ما ظل هذا الانفعال يدفع المبدع ويضغط عليه إلى أن يخرج فى شكل، فينتقل من وجوده الداخلى فى أعماق النفس إلى الوجود الخارجى متجسدا فى عمل فنى. ولذلك اهتم كولردج بالانفعال العميق وجعله أساس التفكير العميق والمحرك للخيال فى فعله الخلاق، كما ميز برجسون بين نوعين من الانفعال، يحدث أعمقهما هزة فى روح الإنسان، هى قرينة الحدس الكاشف عن الحقيقة، وذلك بمعنى يدنى بالصوفى والفنان إلى حال من الاتحاد الذى يغدو به الفن ضربا من الحدس، والكشف الصوفى لونا من الإبداع.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يربط كروتشه بين «الانفعال» و«الحدس» و«التعبير» ويصل بينها وصلا عميقا وثيقا، ذلك لأنه آمن أن الانفعال هو الذى يهب الحدس وحدته وتماسكه. ولا يكون الحدس حدسا حقيقيا ما لم يمثل انفعالا أصيلا. ومن الانفعال وحده يتفجر الحدس، بل بفضل الانفعال تتحول الصور الناتجة عن الحدس إلى تعبير غنائى هو أساس أنواع الفن بأسره، كما أن الانفعال لن يكون انفعالا أصيلا ما لم يولد

حدسا ، فالحدس هو التعبير عند كروتشه فى نهاية الأمر. لا فارق جذريا بينهما ، خصوصا منذ اللحظة التى يتحول بها الانفعال العميق إلى حدس يتجسّد تعبيرا . ويعنى ذلك أنه لا وجود للحدس أو التعبير دون الانفعال، ولا وجود للانفعال دون تعبير، تماما كالفكرة التى لا تكون بالنسبة إلينا فكرة ما لم تجسدها ألفاظ، واللحن الموسيقى الذى لايمكن أن يكون لحنا ما لم يتحقق بالأنغام.

وأهم خصائص الحدس هى إمكان التعبير عنه فيما يرى كروتشة، أما مالا يمكن التعبير عنه فيظل على مستوى الإحساس، لأن الروح عندما تحدس تقوم بفعل التعبير. وعدم قدرتنا على التعبير ترجع إلى عدم قدرتنا على الحدس، أى أن مالا يتحقق على شكل تعبير ليس حدسا وإنما هو محض إحساس أو انطباع حسى.

عند هذا المستوى، يمكن أن يختفى التمييز بين ما يسمى العمل الفنى الخارجى والعمل الفنى الداخلى، فلا يصبح ثمة وجود إلا للعمل الفنى الداخلى الذى يتم الحدس به أو التعبير عنه على مستوى الروح. ولن تصبح اللغة التى يتجسد فيها العمل الأدبى إلا المظهر الفيزيائى للغة داخلية تحققت صورتها التعبيرية بمجرد أن تم فعل الحدس داخل الفنان فتم التعبير عنه، بداهة، لأن الحدس هو التعبير دون سواه لا أكثر ولا أقل فيما يؤكد كروتشه. ويترتب على ذلك أن تصبح فلسفة اللغة مرادفة لفلسفة الفن، إذ إن اللغة نوع من التعبير، وعلم الجمال (الاستطيقا) علم

لغة عام، تنصرف عنايته إلى التعبير الشامل الذى يضم كلمات الشاعر وألوان الرسام وأنغام الموسيقار وتشكيلات النحات.

وإذا كان التعبير حدسا، والحدس تعبيرا، اختفت الثنائية التقليدية بين الشكل ومحتواه فى الفن عموما، وبين الصورة والانفعال فى الشعر خصوصا. وأصبح ما نتحدث عنه من وجود عنصرين فى الشعر، هما الصورة والانفعال، ضربا من المجاز، لأن هذين العنصرين لا يتميز أحدهما عن الآخر. ولايمكن أن يوصف الشعر بأنه انفعال أو صورة أو بأنه مجموع الاثنين معا، بل يوصف بأنه حدس خالص لا تباين بين عناصره أو انفصال. وما يقال عن الشعر يصدق على غيره من أنواع الفن الأخرى أو أجناسه التى تعبر بوسيط آخر غير الكلمات.

لوازم نظرية التعبير

يترتب على التوحيد بين الحدس والتعبير مجموعة من النتائج المترابطة. أولاها: رد عملية التعبير كلها إلى الكشف عن انفعال غامض يؤرق الفنان، ويدفعه إلى سبره ومحاولة فهمه، لأن الانفعال يظل غامضا محيرا ملتبسا مقلقا ما لم يُعَبَّر عنه، أو يخرج إلى الوجود بما يتيح استكشافه وفهمه وإدراك كنهه فى آن. ويعنى ذلك أن التعبير فعل مقترن بالتحديد والتخصيص، وأنه محاولة لفهم ما لا يمكن فهمه أو إدراكه إلا به من حيث هو فعل من أفعال الفهم والإدراك، ومن ثم الكشف أو الحدس.

وهناك فارق حاسم بين إفراغ الانفعالات وإطلاقها حتى تتبدد، ومحاولة فهمها فى عمقها وتفردها حتى يتم الحدس بها أو التعبير عنها. إفراغ الانفعالات عملية عشوائية، إما أن تقضى على الانفعال أو تخفف من حدته، ولكنها لا تقضى نهائيا على التوتر المصاحب له، فذلك التوتر لايختفى إلا إذا تجسد انفعال الفنان فى شكل تعبيرى يعود عليه بالنفع، وأصبح هذا الشكل التعبيرى قادرا على أن يمكن الفنان من الفهم، ويخفف من حدة توتره ومعاناته نتيجة الشعور المتع الذى يصاحب الفهم.

وعندما نقول إن المبدع قد عبر عن انفعال ما، من هذا المنظور، فإن المقصود هو أن المبدع كان لديه انفعال يؤرقه ويدفعه إلى التعبير لأن كل انفعال لم يتم التعبير عنه يصحبه شعور بالضيق، فإذا عبر عنه وأمكن خروجه إلى الوعى، أدى ذلك

إلى ظهور الانفعال مصحوبا بشعور الراحة والترويح. بعبارة أخرى، إن القول بأن المبدع بدأ التعبير عن ما لديه يعنى أنه على وعى ما بهذا الذى لديه، أو على وعى بأن لديه انفعالا. ولكن المبدع لا يعى ماهية هذا الانفعال أو كنهه أو خصوصيته أو تفرد ملامحه. كل ما يعيه هو حدوث قلق أو اضطراب يغمر جوانبه، لكنه يجهل حقيقة هذا الاضطراب، ويعجز عن فهم كنهه. ومن هذه الحالة يتحرك فعل التعبير داخل الفنان مستهدفا التفريج عما فى الداخل، فإذا تم ذلك شعر الفنان كأن روحه قد هدأت. لكن الروح لا تهدأ إلا بعد الفهم والكشف، فالفهم امتلاك للمفهوم، والكشف تعرف المجهول وإدراك هويته وماهيته. وإذا كان فعل التعبير فعل فهم واكتشاف بهذا المعنى فإنه فعل يخضع للتوجيه بالضرورة، ذلك لأنه فعل لا يبدأ إلا إذا وعى الفنان ما لديه على نحو من الأنحاء، ليس على سبيل الوعى بوجود خامل، وإنما على سبيل الوعى بحضور ما لموجود داخلى غامض لا يتكشف إلا خلال فعل التعبير وبواسطته. فالتوجيه مقصور على محاولة الكشف فحسب، أما نتيجة المحاولة فلن تعرف إلا بعد أن يتم الفعل التعبيرى نفسه فيما يقول كولنجوود. أى أن الفنان لا يعرف ما يعانيه إلا بعد أن يتم التعبير عنه.

يترتب على ذلك أن فعل التعبير يهدف أول ما يهدف إلى أن يكشف للمبدع ذاته عن ما فى داخله، فهو فعل لازم لا يتعدى إلى غير صاحبه إلا بعد اكتماله أو انتهائه. أعنى أن الفنان لحظة التعبير لا يؤرق نفسه بالمتلقى، إنه منشغل بما فى داخله فحسب،

أما الأثر الذى يحدثه الفعل التعبيرى بعد ذلك فى الآخرين فهو شئ لم يكن يجول بخاطر الفنان أو يشغله. وذلك فهم يدفعنا إلى معاودة النظر فى مبدأ العدوى أو التوصيل عند تولستوى، فهو مبدأ لا يتحقق إلا بعد أن يتم التعبير عن انفعال داخل المبدع أولا. لنقل مع تولستوى إن الفن عملية إنسانية فحواها أن ينقل إنسان إلى الآخرين، واعيا ومستعملا إشارات خارجية معينة، الانفعالات التى عاناها فتنتقل إليهم عدواها، كى يعيشوها ويعاينوها أو يجربوها بأكثر من معنى. ولكن ما دام المبدع لا يعرف ما يعانيه إلا بعد أن يعبر عنه، ولا يكتشف الملامح المائزة لما يؤرقه إلا بعد أن يتجسد بواسطة فعل التعبير ومن خلاله، فإن ذلك المبدع لايمكن أن يعدى الآخرين إلا بعد أن يتم الفعل التعبيرى. وعندئذ، يغدو الهدف من إثارة العدوى هو حث المتلقى أو الآخرين على إدراك كيف نشعر، وأن نوصل إليهم ما يشبه الأثر نفسه الذى حدث لنا أثناء عملية التعبير، الأمر الذى يكشف لهم عن ما صار مكشوفا لنا، ويفضى بهم إلى استجابة انفعالية مماثلة لما سبق أن عانيناه. ولن يحدث ذلك فيما يقول فلاسفة التعبير بوصف الانفعال وإنما بالتعبير عنه بعد أن صار واضحا لنا، فتحدث فيهم استجابة انفعالية لما سبق أن عانيناه. ولن يتضح لنا -أو لهم - الانفعال بمجرد أن يوصف بل بعد التعبير عنه.

والفارق بين وصف الانفعال والتعبير عنه حاسم فى هذا المجال. والتمييز بينهما تمييز يترتب على النتائج السابقة التى

تجعل التعبير قرين التوضيح والكشف والتحديد أو التخصيص. وصف الانفعال يعنى التعميم والنزوع إلى إطلاق أحكام عامة على الانفعال، كما يعنى تصنيف الانفعالات فى بطاقات لا تشى بحقيقتها. ولو وصفنا ما لدينا، أو صنفناه فى بطاقات عامة تختزل المتباين من الغضب أو الحزن أو الفرح مثلا، فرّت حقيقة الانفعالات، ولم نتمكن من التعبير عنها، لأن الوصف أو التصنيف لا يفرق بين انفعالاتنا فى لحظة دون أخرى، كما أنه لايفرق بين انفعالى المتميز وانفعال غيرى المتميز بدوره. إن كل انفعال من انفعالات الحزن، مثلا، يكتسب لدى كل إنسان، وفى وقت دون غيره، خصوصية لايمكن أن تتكرر. ولن يفلح الوصف فى تجسيد هذه الخصوصية أو تحديدها. أما التعبير فهو القادر، وحده، على تجسيد خصوصية الانفعال المتميز وتحديده. وإذا كان التعبير يعنى الإدراك الكامل لكل ما فى الانفعال من خصائص أو مقومات متفردة، غير قابلة للتكرار أو الاختزال أو التعميم، فإنه يعنى اطراح الكلمات أو الأوصاف العامة التى تدل على كل شئ فلا تدل على أى شئ فى واقع الأمر.

ويقول فلاسفة التعبير إن الوصف قرين التحليل وأداة العقل الذى يركن إلى التصورات العامة التى تساعد الإنسان فى السلوك العملى المباشر، أما التعبير فهو قرين الحدس الذى ندرك به حقائق الانفعال الباطن ونعرف كل معرفة لا تهدف إلى النفع المباشر. وإذا كان الوصف يدور حول الأشياء، ويردها إلى عناصر مشتركة، فالتعبير ينفذ إليها ويكتشف ما هو فريد فيها.

ولذلك كان لكل عمل فنى أدواته ووسائله التعبيرية الخاصة التى لايمكن تكرارها، أو استخدامها بالكيفية نفسها مرة أخرى، الأمر الذى يؤكد استحالة نسخ أى عمل فنى أو نقله أو ترجمته ما ظل هذا العمل يجسد انفعالا باطنا فريدا لا يتكرر، سواء بالنسبة إلينا أو إلى الفنان الذى عبر عنه.

وينتج عن هذا التمييز ما يؤكده كروتشه من أنه ليس ثمة طرق مختلفة أو درجات مختلفة للتعبير، فالتعبير عملية تتم آنيا، أو على مستوى نفسى لا ينقسم أو يتجزأ. وكان كروتشه يقول إن ترجمة التعبير أو شرحه عملية مستحيلة، إذ ليست الترجمة - سواء منها التى تنقل النص الحرفى، أو توضع قبالة المتن، أو تعتمد على التأويل- إلا مجرد شرح شاحب للأصل: إما أن ينقصه أو يفسده. أما أصل التعبير فيظل متأبيا لايقبل أى شرح أو ترجمة. «إننا نستطيع -فحسب- أن ننشئ منطقيا ما سبق أن أنشأناه بداهة على صورة جمالية، ولكننا لانستطيع أن نأتى بمضمون له صورته الجمالية فنلبسه صورة أخرى هى أيضا جمالية».

وقد أدى التمييز بين الوصف والتعبير على هذا النحو إلى إبراز معضلة الأداة فى الفن، وقدم لونا من التبرير للصراع الشاق الذى خاضه الفنان، ولا يزال يخوضه، لترويض مادته وتطويع أداته، سواء كانت الكلمة أو اللون أو الحجر أو النغم. وقد عبّر الشعراء الرومانتيكيون عن معاناتهم من هذه المعضلة التى دفعت بهم إلى سوء الظن باللغة والشكوى من عجزها. وجاء

فلاسفة التعبير ليخلعوا على سوء الظن والشكوى أساسا نظريا براقا يغرى بالقبول. وكما كان كولردج الشاعر الإنجليزى يحلم بأن يحطم التناقض بين الكلمات والأشياء، ويرتفع بالكلمة إلى مستوى الأشياء الحية بوجه خاص، كان لامرتين الشاعر الفرنسى (١٧٩٠-١٨٦٩) يتوجع من عجز اللغة عن التعبير عن انفعالاته التى لايستطيع أن يترجمها. ونطق شكواه على لسان بطله «رفائيل» كلمات شاجية صاغها مترجمه أحمد حسن الزيات (١٨٨٥-١٩٦٨) صياغة بليغة شاجية، تتوجع من عجز اللغة الناقصة القاصرة: «لغة الناس التى لم تُخلق لشرح الغامض وتفسير المبهم وإنما هى علامات ناقصة وكلمات فارغة وجمل جوفاء وألفاظ باردة، تصهرها نفوسنا بقوتها وحميتها واضطرابها صهر المعدن الآبى على النار، ثم تصوغ منها لغة أثيرية مبهمة متقدة كألسنة اللهب، نفهمها نحن ولا يفهمها الناس لأنها من نفوسنا وذواتنا... لقد كنت أجاهد بلا أمل فقر هذه اللغة وجمودها وبرودها لأنى مضطر إلى استعمالها».

ويأتى فلاسفة التعبير ليضعوا شكاية أمثال لامرتين وتوجعه فى إطار نظرى يمايز بين وصف الانفعال والتعبير عنه، كى يؤكدوا عجز اللغة عن ترجمة الانفعال الفريد، فى نوع من التقاليد التى ظلّت دالة على أصلها الرومانتيكى الموازى لنظرية التعبير. وهى تقاليد أسهم الفيلسوف برجسون فيها بدور ملحوظ، دور تؤكده كلماته التى تقول: «لنفترض أن كاتبا يصف شخصية فى قصة، ويحاول عرض قسماتها فى أقوالها وأفعالها وسلوكها.

هذا الكاتب، مهما بلغ من دقة فى الوصف، لن يصل إلى الانفعال البسيط الذى يشعر به عندما اتحد بهذه الشخصية لأن الوصف والتحليل لايتساويان مع خبرة الشخصية».

أما الشاعر فمعضلته أعقد من ذلك لأنه يبدأ تجربته بحالة من حالات التوتر البالغ، ويعانى انفعالا باطنيا فريدا فى نوعه وسماته. وعندما يحاول اكتشاف هذا الانفعال أو التعبير عنه يصطدم باللغة التى يفكر بها ويتأمل الأشياء من خلال نسجها. إن اللغة أداة اتصال جماعى، ولأنها كذلك فهى لا تصلح إلا لوصف العام الذى يجمع بين الأفراد، والنمطى الذى تتشارك فيه الأشياء، أما الفردى والخاص فلا تستطيع أن تعبر عنه بسبب طبيعتها التى تحصرها فى القواسم المشتركة العامة. والشاعر لايريد الوصف العام وإنما يريد التعبير، أى أنه يريد أن يحدد سمات انفعاله المتفرد وخصائصه الفردية. ولكى ينجز ما يريد فإنه يضطر إلى أن يغير من طبيعة اللغة، ويرأب صدعها، ومن ثم يعيد تشكيل علاقاتها، ويكوّن من بين عناصرها المختلفة تراكيب جديدة، يحاول بواسطتها أن يحدد انفعاله أو يعبر عنه. ولذلك يضطر اضطرارا إلى الصورة الشعرية التى هى وسيلته الوحيدة فى التعبير عن الانفعال فى تفرده أو خصوصيته. ولذلك قال كروتشه إن الذى يعبر عنه الشعر ليس شيئا يمكن للغة المنطقية أن تعبر عنه. وتساءل برجسون عما إذا كان يمكن للغة أن تعبر عن انفعالات النفس. وأجاب بالنفى عن تساؤله لأنه ظل فى دائرة الشكوى التعبيرية من لغة الناس. ويلتقط الخيط من برجسون

الشاعر والناقد الإنجليزى توماس إرنست هيوم T. E. Hulme (١٨٨٣-١٩١٧) أحد مؤسسى «الحركة الصورية» فى الشعر الإنجليزى الحديث الذى جمع صديقه هربرت ريد (١٨٩٣-١٩٦٨) أهم ما كتبه من نقد فى كتاب بعنوان «تأملات» (١٩٢٤). وهو كتاب يبين عن تأثر بالغ بأفكار برجسون الفلسفية التى تأثر بها هيوم حتى من قبل أن يترجم كتاب برجسون «مقدمة إلى الميتافيزيقيا» إلى الإنجليزية عام ١٩١٢. وقد انتهى به الإعجاب بفلسفة برجسون إلى تطوير تفرقته بين الحدس (تعبير) وطبيعة التحليل (وصف) فانتهى إلى الإلحاح على حتمية تغيير علاقات اللغة فى الشعر وحتمية الصورة الشعرية، بوصفهما ملاذا لا مناص منه للشاعر كى يتمكن من التعبير عن انفعاله، ويفرض على اللغة نقل المنحنى المتميز لهذا الانفعال.

ويعمم هيوم فكرته على لغة الفن أو أداته بوجه عام، ويقدم نظرة خاصة تبرز بعدا عاما فى نظرية التعبير، يتصل بفهمها لمعضلة الأداة فى الفن. يقول هيوم:

> إن الهدف من الفن هو الوصف الدقيق المتقن والمحدد. وأول ما يجب أن نعرفه هو الصعوبة البالغة فى الوصول إلى ذلك لأن المسألة لاتقتصر على مجرد الحرص. إن عليك أن تتوسل باللغة، واللغة ذات طبيعة عامة. أعنى أنها تعبر عن ما هو مشترك بينى وبينك وبين الجميع. ولكن كل إنسان يختلف فيما يراه عن غيره بعض الاختلاف. ولكى يعبر عن ما يراه بوضوح

ودقة فلابد من خوض صراع هائل مع اللغة، سواء كانت الكلمات فى الأدب أو وسائل التقنية فى غيره من الفنون. إن للغة طبيعتها الخاصة، كما أن لها مواضعاتها التقليدية وأفكارها المشتركة. ولايمكن أن نملك ناصيتها ونسخرها لما نريد إلا بجهد عقلى مركز. ولذلك يرد بخاطرى دائما أنه من الممكن تمثيل العملية الأساسية فى الفن باستخدام الاستعارة التالية: إنك تعرف ما أسميه منحنيات المعمار فهى عبارة عن قطع مسطحة من الخشب بها كل الانحناءات المختلفة. ويمكنك أن تشكل بها أى قوس تريده على وجه التقريب إذا قمت باختيار الملائم منها. ولكن الفنان، كما أفهمه، لايستطيع احتمال فكرة التقريب هذه لأنه يسعى وراء القوس الذى يحدد تماما ما عنده، سواء أكان ما عنده موضوعا أم فكرة فى الذهن. وهنا، لابد لى أن أقوم بتعديل هين فى الاستعارة التى أستخدمها حتى أوضح العملية على نحو ما يقع فى ذهن الفنان. هب أنك حصلت بدلا من قطع الخشب المنحنية على قطعة مرنة من الفولاذ بها كل أنواع الانحناءات الموجودة فى الخشب. إن حالة التوتر والتركيز التى فى ذهن الفنان، إذا كان يقوم بعمل جيد حقا، تشبه حالة من يستخدم جميع أصابعه ليثنى قطعة الفولاذ حتى تأخذ شكل الانحناءة التامة للقوس الذى يريده، وهو

شكل يختلف عن الشكل العادى لقطعة الفولاذ. وإذن، فهناك أمران متميزان: الأمر الأول هو القدرة العقلية على رؤية الأشياء كما هى عليه بالفعل لا كما تبدو من خلال المواصفات التقليدية التى اعتدنا أن نرى الأشياء من خلالها، وتلك فى ذاتها حالة نادرة من حالات الوعى. والأمر الثانى هو حالة التركيز العقلى والسيطرة على الذات، وهى حالة ضرورية للتعبير عن ما يراه المرء. واستبعاد أحد هذين الأمرين يعنى السقوط فى المنحنيات التقليدية للتقنية. والتمسك بهما يعنى الوصول إلى المنحنى المطلوب. وأنت حين تبلغ هذا المستوى من الإخلاص لابد أن تصل إلى الخاصية الأساسية للفن الجيد.

ويكشف ما يطرحه هيوم من تأملات عن معضلة الفنان من زاويتين: الزاوية الأولى هى زاوية البحث عن تفرد فى النظرة إلى الأشياء من خلال انفعال فريد يتجاوز بالفنان حالات المواصفات أو المواضعات التقليدية، وذلك أمر لايتم إلا بقدرة عقلية تتجاوز المألوف والشائع، وترى الأشياء على ما هى عليه بالفعل من خلال حالة تركيز عقلى حاد. وإذا نجح الفنان فى تجاوز هذا الجانب من المعضلة واجه الجانب الثانى منها، ويتمثل فى التعبير عن هذه الحالة العقلية التى تنطوى على انفعال فريد، أى نقله إلى الغير من خلال أداة هى بحكم طبيعتها عامة لا تستطيع أن تحدد المنحنى المتميز أو الخاص بالحالة العقلية التى

يواجـهـها المبدع. ولا مفـر - إزاء ذلك- من تعديل الأداة تعديلا يجبرها على نقل المنحنى المتميز للحالة العقلية، غير القابلة للتكرار، وذلك بطريقة تبرز بها الأداة خصوصية المنحنى من ناحية وتفارق عموميتها من ناحية أخرى.

ولكن لو افترضنا أننا نغير علاقات اللغة كى نفرض عليها أن تؤدى المنحنى الخاص بالانفعال، ألا نفصل بين اللغة والانفعال مع هذا الفرض، ذاهبين إلى التسليم بخصوصية سابقة على تجسد الانفعال فى اللغة؟ وذلك تسليم يتناقض والتسليم بالمبدأ السابق الذى يلغى الفصل بين الانفعال وصياغته، وينتهى بالحدس والتعبير إلى نوع من الاتحاد. إن التسليم بخصوصية سابقة على تجسد الانفعال لغة يعنى التسليم بنوعين مغايرين من وجود الانفعال : وجوده الداخلى فى النفس ووجوده الخارجى فى اللغة. وذلك تسليم يفصل بين اللغة والفكر فى نظرية يزعم غير واحد من فلاسفتها التوحيد بينهما. وأهم من ذلك كيف نرمى اللغة بالعجز، وهى ليست مجرد وعاء منفصل عن الفكر بل هى فكرنا نفسه، كما أنها ليست وسيلتنا فى التواصل فحسب، بل وسيلتنا التى لاغنى عنها لكل تطور إنسانى يميزنا بوصفنا بشرا؟ وأخيرا، إذا سلمنا بأننا نجبر اللغة على أن تعبر عن خصوصية الانفعال لا أن تصفه، ألا يعنى ذلك أننا نسلم بمبدأ المحاكاة القديم دون أن ننتبه، ولكن بعد أن نقلناه من خارج الفنان إلى داخله، وبعد أن أصبحنا نلوذ بعبارات موهمة عن «الصدق النفسى» أو «الأداء النفسى» أو «تصوير العالم

الداخلى». وهى عبارات لا تزال شائعة فى نقدنا العربى، تقودنا إلى التسليم بنوع من المحاكاة التى تفرض السؤال الحاسم عن الفارق الجذرى بين فعل التعبير وفعل المحاكاة. وأتصور أن هذا النوع من المساءلة وضع نظرية التعبير موضع الاتهام منذ سنوات بعيدة، وفرض عليها مواجهة الكثير من الاعتراضات الحاسمة التى أدت إلى تعديل النظرية وتقديم صورة جديدة لها، صورة صيغت ملامحها الأساسية من منطلق التركيز على الطابع التشكيلى لعملية التعبير.

تطوير نظرية التعبير

لعلنا نسلم بتفرقة برجسون بين الانفعالات لو كنا نؤمن أن الفن تعبير مباشر عن الانفعالات، وأن الصلة بين ناتج التعبير وأصله هى الصلة بين السبب ونتيجته المباشرة. وما دام الشاعر، أو الأديب عموما، يعبر عن انفعالاته على نحو مباشر، ولا جهد له سوى نقل ما فى الداخل إلى الخارج على نحو ما هو عليه، فإن درجة تفاضل التعبير ستتوقف على ثراء الانفعالات الداخلية أو عمقها أو سموها أو أية صفة أخرى من صفات القيمة الموجبة فى النظرية. وقد نسلم بما قاله روبين كولنجوود بقصد إلغاء الهوة بين الفنان والإنسان العادى عن عدم إمكان تقسيم الانفعالات إلى انفعالات صالحة للتعبير بواسطة الفنان وانفعالات غير صالحة، ونرى معه أن أى نوع من الانتقاء أو التعبير عن انفعال دون آخر أمر يتعارض مع الفن إذ لا يمكن لنا أن نعرف ماهية الانفعالات التى نشعر بها إلا إذا عبرنا عنها، ومن ثم فلن نكون فى وضع يسمح لنا بالانتقاء أو المفاضلة قبل فعل التعبير. أقول قد نسلم بما قاله كولنجوود عن التسوية بين الانفعالات لو سلمنا أصلا بالأهمية التى يخلعها على الانفعالات، والتى جعلته شأنه شأن باقى ممثلى النظرية يفترض أن تحقق العمل الفنى يصاحبه شعور ممتع بالراحة أو التفريج يدل على زوال الضيق الذى يسببه الانفعال للفنان قبل التعبير عنه. إن مثل هذا الفهم يبسط وظيفة الفن ويقارب ما بينها والطرطشة الانفعالية إذا صح

التعبير. ولن يجدى الحديث عما يكتسبه الانفعال داخل التعبير من تنظيم أو تحدد فى مثل هذه الحالة، فمثل ذلك التمثيل يظل بلا قيمة أو معنى ما ظللنا نفهمه على أنه نوع من الراحة للمبدع فحسب، أو نوع من البوح الذاتى أو الاعتراف النفسى المباشر. وهو تصور يضيق دائرة الفن ويضخم الدور الذى يقوم به الانفعال فى الوقت نفسه.

ولذلك يذهب كثير من النقاد المحدثين إلى رفض الإلحاح على الانفعال فى الفن، ويرون أن هذا الإلحاح تحويل للفن إلى تعبير ذاتى يتعارض والحرص على موضوعية العمل الفنى. ولقد انصب أكثر الهجوم على نظرية التعبير من هذه الناحية، فقيل إن المهم فى الفن ليس الانفعالات رغم التسليم بأهميتها وإنما صياغة الانفعالات التى لا يستمد العمل الفنى أهميته من عظمتها أو عمقها، أى من العناصر المكونة لها، بقدر ما يستمدها من عملية الخلق ذاتها، والضغط الذى يتم فى ظله انصهار المكونات المضغوطة. ولذلك كانت مهمة الشاعر فيما يقول الشاعر والناقد الحداثى توماس ستيرنز إليوت (١٨٨٨-١٩٦٥) ليست فى التوصل إلى انفعالات جديدة بقدر ما هى استخدام الانفعالات العادية، والتوصل عن طريق تحويرها إلى التعبير عن مشاعر وجدانية قد لا يكون لها وجود فى الانفعالات الواقعية على الإطلاق. وذلك هو السبب فى أن للقصيدة وجودها الخاص الذى ليس تكرارا أو انعكاسا أو محاكاة أو تصويرا لوجود خارجى أو داخلى سابق، كما تصبح عملية الخلق-لا التعبير- محاولة لخلق

جسم مادى أو صورة لعلاقة بين عالمين هما عالم النفس وعالم الطبيعة، الذات والموضوع، كما يصبح الواقع الذى تقدمه القصيدة غير الواقع الحرفى للتجربة الشخصية بما فيها الانفعالات والمشاعر التى أراد الشاعر أن يعبر عنها.

هكذا، لم يعد الناقد (الموضوعى؟) يؤرق نفسه بالانفعالات، بل إنه فى أحيان كثيرة يراها معوقة له عن إدراك الخاصية الأصيلة التى يتميز بها الشاعر أو الأديب من حيث هو خالق تكمن أصالته الخاصة فى مقدرته التخيلية الفائقة على التوفيق بين العناصر المتعارضة والمتضادة داخل التجربة. ولذلك كانت قيمة الشاعر، ومن ثم قيمة الشعر، عند الناقد إيڤور آرمسترونج ريتشاردز (١٨٩٣-١٩٧٩) والشاعر توماس ستيرنز إليوت معا، من حيث هما معلمان بارزان فى النقد الحديث، لا تكمن فى التعبير عن الحياة الإنسانية أو محاكاتها بقدر ما تكمن فى القدرة التخيلية على الجمع بين التجارب المنفصلة والمتباعدة والتنسيق بينها داخل نسيج التجربة التى تغدو عملا إبداعيا.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يوجه ريتشاردز أعنف هجوم إلى نظرية التعبير عند كروتشه فى كتبه المتعددة. وكان ذلك فى سياق تأصيل ريتشاردز المتميز للعملية الإبداعية من حيث هى تحقيق لأكبر قدر من التوازن بين النزعات المتعارضة، وذلك على نحو يؤدى إلى تخلق علاقات جديدة بين العناصر التى يعيد الخيال إنتاجها فى تشكيلاته النسقية الجديدة. وتقوم هذه التشكيلات بتجسيد القيمة الإبداعية للفن، من منظور الوظيفة

النفسية التى يؤديها الفن عندما يحيل التنافر إلى تجانس، بعيداً عن معنى المحاكاة أو التعبير، ويستبدل النظام بالفوضى والتعارض بالتناغم. وعندما أكد ريتشاردز القدرة التخيلية لإبداع الفن من هذا المنظور، خصوصا من حيث قدرته على الجمع بين التجارب المتباعدة فى أنساق جديدة، كان يستكمل عملية نقض نظرية التعبير، ويعيد إنتاج العناصر الموجبة من أفكار كولردچ عن الخيال، أقصد إلى تلك العناصر التى صاغها ريتشاردز فى علاقات تصورية جديدة، يتجسد بها معنى الوحدة النسقية المطلوبة فى عالم الأنظمة المعاصر للقرن العشرين.

وفى تأكيد الناقد الحديث لقيمة الأنساق المتشكلة من تجاوب العناصر المتعارضة والمتضادة بواسطة الخيال، يبرز الفارق الحاسم بين نظرية الخلق ونظرية التعبير، أو الفرق بين نظرية التعبير وأية نظرية أخرى تلح على الجانب التشكيلى للفن. ولذلك يقول إرنست كاسيرر، فى كتابه الذى سبقت الإشارة إليه، إننا عندما نذهب إلى أن الفنان لايحاكى العالم الخارجى وإنما يعبر عن عالم داخلى لا نصنع أكثر من قلب الصورة القديمة، وذلك بما يظل معه الفن إعادة ونقلا ومحاكاة أو تعبيرا بلا فارق، إذ بدل أن يصبح الفن إعادة ونقلا للأشياء والموضوعات الخارجية أو المادية يصبح إعادة ونقلا لحياتنا الداخلية بما فيها من مشاعر وانفعالات.

وأتصور أن هذا الاعتراض الأخير أفضى إلى أن يضع فلاسفة الفن موضع المساءلة طبيعة الصلة بين الانفعالات

والمشاعر داخل الفنان وخارجه، أى من حيث هى دافع غامض مقلق، ومن حيث هى تعبير منجز تجسده تجربة جمالية. وكانت عملية المساءلة تطرح السؤال الذى يقول: هل التجربة الجمالية المحققة فى الخارج هى نفسها المشاعر والانفعالات التى بدأت منها فى الداخل أم أنها تغيرت بفعل التعبير؟ إن الفنان ينقل انفعاله من الداخل إلى الخارج عندما يجسده فى عمل فنى فيما تقول نظرية التعبير. وهو يستعين على ذلك بأداة للتعبير أو وسيط مادى يحقق للانفعال وجوده الملموس. هذا الوسيط قد يكون اللغة فى حالة الأدب أو اللون فى حالة الرسم أو الحجر فى العمارة.. إلخ. والسؤال الثانى الذى فرضه السؤال الأول: هل يؤثر الوسيط (أو الأداة) فى عملية النقل هذه؟ وهل تتغير اللغة العادية لكى تعبر عن الانفعالات أم أنها تغير من طبيعة الانفعال فى الوقت نفسه؟

لو بحثنا عند كروتشه عن إجابة مقنعة لمثل هذه الأسئلة ما وجدنا عنده الكثير لأنه اهتم بحقيقة التعبير ذاتها لا بالطريقة التى يتم بها. وهو يرى أن الطريقة شئ دخيل بالنسبة إلى قوام العمل الفنى أو قيمته. أعنى أن ما يهمه هو حدس الفنان وليس تجسد هذا الحدس فى مادة بعينها، أو ما يترتب على هذا الحدس من تغييرات تحدث فى الوسيط الذى يعبر والانفعال المعبر عنه لو جاز هذا التمييز. وقد انتهى كروتشه، عندما وحد بين الحدس والتعبير، إلى أن الحدس الذى هو فى الوقت نفسه التعبير عملية تتم على مستوى الروح. أما الأداة أو الوسيلة فهى

مجرد وسيط للتوصيل فحسب. ولذلك أكد أهمية عدم الخلط بين العمل الفنى والوسيط المادى الذى ينقله إلى الآخرين، ومن ثم الفصل بين الفن وما يسميه الصنعة، وافترض أن الوجود الحقيقى للعمل الفنى هو وجوده الداخلى باعتباره حدسا باطنا أو تعبيرا تم على مستوى الروح قبل أن ينقل فيزيقيا أو بوسيط مادى إلى المتلقى. ومعنى هذا أن الطاقة الروحية للعمل الفنى، وهى ما يلح عليه كروتشه الذى يسمى فلسفته كلها فلسفة الروح، محتواة فى تكوين الحدس وحده، فإذا تم الحدس تحقق العمل الفنى. أما ما يجىء بعد ذلك من تجسد العمل الفنى فى كيان فيزيائى ملموس، أو وسيط مادى، فإنه محض إعادة خارجية ضرورية لنقل الحدس، ولكنها - من حيث هى إعادة - لا معنى لها بالنظر إلى جوهر الحدس. وليس لهذه المحاجة من نتيجة سوى إغفال عنصر مهم من عناصر العمل الفنى هو عنصر الأداة وفاعليتها. وكما يقول كاسيرر، فإن أداة الفنان، أى ألوان الرسام وكلمات الشاعر ومشاهد المؤلف المسرحى.. إلخ، ليست جزءا من جهازه التقنى فحسب وإنما هى أحداث فاعلة فى عناصر الخلق ذاتها.

وأحسب أن الفيلسوف الأمريكى جون ديوى (١٨٣٧-١٩١٧) هو أكثر فلاسفة التعبير المتأخرين إدراكا لهذا الجانب على وجه التحديد، ومن ثم كان أكثرهم قدرة على تصحيح المفهوم نسبيا، وتطويره بما يسقط عنه جوانب السلب التى كشفتها المساءلة النقضية. يقول ديوى إن كلمة التعبير (expression) تعنى

فى جذرها اللغوى «العصر» أو «الضغط». وهى بما يدل عليه الجذر اللغوى الذى اشتقت منه (Press) تفسر لنا عملية الخلق الفنى. فهناك مادة خام قد تشبه العنب، وهناك شئ خارجى قد يشبه معصرة النبيذ، وخلال تحول المادة الخام إلى عصير (Pressure) لابد من وجود تفاعل بين المادة الخام والشئ الخارجى. وتتحول طبيعة المادة الخام خلال هذا التفاعل فتصبح شيئا جديدا هو العصير. صحيح أن العصير أتى من المادة الخام، لكن العلاقة بينه وبينها أصبحت واهية بعد فعل العصر.

هذه العملية قريبة الشبه بما يحدث فى حالة الخلق الفنى فيما يقول ديوى. يعنى أن هناك انفعالات ومشاعر كامنة فى النفس لدى الفنان، نتجت عن وقع العالم الخارجى، تظل مبهمة وغامضة، ولا يمكن لها أن تتحدد أو يستطيع الفنان أن يحددها إلا بعد أن تتخذ لنفسها شكلا داخل مادة ملموسة. فى الشعر مثلا، تظل الانفعالات بمثابة وعى مبهم مشوش لشئ غامض إلى أن تعثر على الكلمات أو وسائل التعبير التى تشكلها وترفعها إلى مستوى الوعى الواضح. وعملية تشكيل الانفعالات فى مادة وسيطة ليست فى حقيقتها سوى تفاعل طويل المدى بين ما ينبعث من الذات من جهة والظروف الموضوعية من جهة أخرى. وتلك عملية يكتسب فيها كل من الانفعال والوسيط صورة ونظاما لم يكن يملكهما فى البداية. وعلى ذلك، فالعلاقة التشكيلية بين الانفعال والوسيط، وهو اللغة فى حالة الشعر، ليست علاقة وسيط أو أداة توصيل أو تواصل تعكس وجودا سابقا وإنما هى علاقة

تفاعل، تفاعل الانفعال مع اللغة إلى أن يستكن فيها، وتفاعل اللغة مع الانفعال إلى أن تستوعبه. وناتج هذه العملية ليس اللغة العادية ولا الانفعالات الأصلية، بل لغة انفعالية جديدة إذا صحت العبارة. وما تؤديه اللغة الجديدة هو موقف أو حقيقة وجدانية لم يكن لها وجود مكتمل قبل التعبير. لقد تعدلت ماهية الانفعالات والمشاعر الأولية وأصبح لها بفضل التعبير طبيعة جمالية متميزة، كما تعدلت المادة الموضوعية بسبب تفاعلها مع الانفعالات والمشاعر، أو بسبب تحولها إلى وسيط تعبيرى أو أداة للتعبير.

وعندما قام ديوى بتطوير نظرية التعبير على هذا النحو لم يعد مفهوم التعبير قاصرا على مجرد فيض تلقائى للمشاعر والانفعالات القوية، ولم يعد الشعر شعورا يسترجع أو يستعاد أو يستذكر فى هدوء كما قال وردزورث، بل أصبح مفهوم التعبير قرين عملية تشكيلية تنتج تجربة جمالية لم يكن لها وجود داخلى أو خارجى سابق على فعل التعبير. ولم تعد وظيفة المبدع، فى ضوء هذا الفهم للنظرية، هى التفريج عما فى الصدر من مشاعر وانفعالات.

ويترتب على هذا الفهم رفض ما يقوله كولنجوود من أن ما يحاول الفنان صنعه هو التعبير عن عاطفة متاحة، ومحض التعبير عنها والإجادة فى التعبير عنها سواء، ذلك لأن كل نبرة وكل إعادة يقوم بها أحدنا عمل فنى. وحجتنا فى رفض ما يقوله كولنجوود هى إغفاله الجانب البنائى التشكيلى من عملية التعبير. بديهى أننا جميعا ننفعل، نحزن ونفرح ونعانى المشاعر

والانفعالات نفسها التى يعانيها الفنان. ولكننا لسنا فنانين لأننا لم نكتسب قدرة الفنان على تحوير فكرته الغامضة أو انفعاله الغامض تحويرا يسلكه فى أحد وسائط التعبير أو أدواته، ويصوغه صياغة تقتضى التنظيم. هذه القدرة، تحديدا، هى التى تميز المبدع عن غير المبدع فيما يرى چون ديوى. يقصد إلى أن المبدع لا يتميز بثراء انفعالاته وإنما بقدرته على صياغة هذه الانفعالات فى عمل فنى. وبذلك تصبح عين الفنان عينا بانية كما يقول كاسيرر، وليست عينا سلبية تتلقى انطباعات الأشياء وتسجلها فحسب.

هكذا، تتخلص نظرية التعبير من بعض نقائصها التى وجدت عند ممثليها الأوائل أمثال تولستوى وكروتشه وكولنجوود وغيرهم نتيجة التركيز على جانب واحد من جوانب التعبير، وهو مادته أو طبيعته الحدسية، على حساب الجانب الثانى، وهو الجانب المادى الذى تتجسد فيه حقيقة التعبير. وعندما ركز ديوى على هذا الجانب المرتبط بالطريقة أو التشكيل، تعدلت النظرية وأصبحت أكثر تطورا، ومن ثم لم تعد التهمة التى توجه إليها، من حيث هى محاكاة مقلوبة، قائمة على أساس.

وطبيعى أن تركز النظرية فى بدايتها على أصل التعبير وحده، فذلك نوع من رد الفعل الناتج عن التصور الكلاسيكى الذى رد الفن إلى المحاكاة الخارجية للأشياء. وكان رد الفعل المتطرف للفهم الكلاسيكى للفن مماثلا له فى القوة مناقضا فى الاتجاه. وحين رفض ممثلو نظرية التعبير تتبع جذور الفن فى

العالم الخارجى، كان عليهم تتبع هذه الجذور داخل الفنان نفسه، وذلك على النحو الذى انتهى بنظرية التعبير إلى أن أصبحت مقلوب نظرية المحاكاة. ولذلك فإنه على الرغم من أن نظرية التعبير أسهمت إسهاما ملحوظا فى علم الجمال، واحتلت مكانة بارزة فيه، فإنها ظلت نظرية عاجزة، غير قادرة على تقديم إجابة سليمة ومرضية عن ما يعبر عنه فى الفن. ولو كان ما يعبر عنه الفن هو عواطف الفنان الشخصية فحسب لما كان له أهمية كبرى. وإذا كان ما يعبر عنه الفنان شيئا قائما بالفعل فى ذهنه فلن يصبح الفن أكثر من ترجمة أو محاكاة لشئ داخل ذهن الفنان.

ولا شك أن إغفال علماء الجمال من ممثلى نظرية التعبير الطابع البنائى أو التشكيلى هو الذى قادهم إلى الطريق المسدود. وعندما تحول الاتجاه من مصدر التعبير إلى طريقة التعبير، أو ما يسميه چون ديوى فعل التعبير، اقتربت النظرية من مركز دائرة الفن، وحامت حوله بواسطة اهتمام ديوى بفعل التعبير من حيث هو عملية تشكيلية أو بنائية تنتج عنها تجربة جديدة لم يكن لها وجود قبل التعبير. وما جعل ديوى ينجح فى مهمته هو تتبعه العملية الجمالية من الحافز إلى التعبير، ودراسته فعل التعبير نفسه بكيفية لم يتباعد عنها من سار على دربه، مثل إيردل چنكتر الذى يقول فى ثنايا حديثه عن العملية الجمالية فى كتابه «الفن والحياة»:

يبدأ الفن بالحافز الجمالى، والفن هو ثمرة لهذا الحافز. ولكن النقلة بين الاثنين ليست رأسا ومباشرة لأن الفن، بالأحرى، نتيجة قد تم إعدادها خلال عملية تدريجية. ومراحل هذه العملية الرئيسية هى التذوق والتعبير والإبداع، وهى تمثل المستويات المتعاقبة لصقل هذه العملية وتحقيقها فى صورة الموضوع. وهذه المراحل تبدأ بالفعل من أكثر أحداث التجربة بدائية وهلامية، ثم تعود واضحة بوصفها حالات الفعل التى يتحقق بواسطتها الحافز الجمالى ويهتدى إلى غايته.



نقض نظرية التعبير

ولكن هل نجحت نظرية التعبير بعد تطويرها فى تقديم تصور مقنع للفن؟ أحسب أن الإجابة عن هذا السؤال ستكون بالنفى لأن النظرية ظلت تتعامل مع الذات المبدعة كما لو كانت قائمة فى فراغ، وظلت تفهم الطابع التشكيلى للفن على أنه نابع من مجرد التحوير الذى يتم فى محتوى التعبير نتيجة تجسده فى أداة أو وسيط داخل العملية التى أطلقت عليها النظرية بعد تطويرها اسم فعل التعبير. ولاشك أن مثل هذا الحل يجعل القضية كلها قضية تقنية أو صنعة فحسب، وهى ليست كذلك بالقطع، بل إن معالجة القضية على هذا النحو تبسيط يؤكد أن المدخل إلى معالجة القضية مدخل خاطئ يؤدى إلى نتائج خاطئة بالضرورة.

ولتوضيح ذلك نقول: إن نظرية التعبير ترد اكتمال العمل الفنى أو عدم اكتماله إلى الحافز الكامن وراءه وهو الانفعال. وبقدر تفرد الانفعال يتحقق تفرد العمل الفني وتتأكد قيمته، والعكس صحيح من هذا المنظور. لكن هذه الطريقة فى التفكير أشبه بوضع العربة أمام الحصان، فنحن لا نحكم على الانفعال إلا بالعمل الفني وليس العكس. ومن ثم لن تكون لدينا أية فكرة عن الحافز المجهول لدينا إلا بالعمل الفنى المعروف والملموس إزاءنا. وهذا يعكس القضية ويقلب ما تفترضه نظرية التعبير. هذا أمر. والأمر الثاني: ما الذى يمكن أن يكسبه الناقد، فعليا، لو

شغل نفسه بفكرة الحافز؟ وهل يمكن أن يصل إليه حقا؟ إن تطوير ديوى للنظرية ينطوى على التسليم بتغير ماهية الانفعال نتيجة فعل التعبير. يعنى أن الانفعال يمر برحلة مجهولة إلى أن يصل إلينا متجسدا فى عمل فنى، وليس ثمة علاقة مباشرة بين كينونته الأصلية المفترضة ووجوده المحقق فى العمل. ولكن إذا سلمنا بذلك يظل السؤال قائما: ما الذى يكسبه الناقد، أو يفيده، لو شغل نفسه بهذه التحولات المجهولة التى يمر بها العمل قبل تشكيله؟ إن ذلك نوع من البحث عن الوجود الميتافيزيقى للعمل الفنى، وهو أمر لا يعنى الناقد ولا ينبغى أن يعنيه. حسبه أن يتأمل الوجود الفيزيقى الملموس للعمل الفنى أو الأدبى من حيث هو وجود علائقى تفضى دواله إلى دلالات لاحقة تحددها وتوجهها استجابة التلقى.

قد يكسب الناقد معرفة ما بدراسة ما يتخيله من تحولات الحافز الأولى للعمل، بحثا عن نوع من سيرة فعل التعبير فى تعاقب مراحله. ولكن السعى وراء هذا النوع من المعرفة يخرج الناقد عن عمله الحقيقى، ويفرض عليه مهمة ليست من اختصاصه بوصفه ناقدا يبحث عن قيمة أدبية تحددها علاقة العمل بمحطة وصوله واستقباله. وقد يستعين هذا الناقد بالتحليل النفسى أو علم النفس أو غيره من العلوم أو المعارف لدراسة هذه التحولات، ولكنه سيخوض مجال تحولات عقلية لا تمكنه أدواته المعروفة من دراستها فى النهاية، فضلا عن أنها ليست موضوعا لدراسته. وأشك أن النتائج التى يمكن أن يصل إليها عن

سيكولوجية الإبداع يمكن أن تفيده في تحديد القيمة الأدبية للعمل، أو الكشف عن الحضور العلائقي للظاهرة الجمالية التي هي ظاهرة ذات كيان متميز وتأثير فريد على الفرد الذي يبدعها والأفراد الذين يتلقونها.

وقد ذهب النقاد المنتسبون إلى نظرية «الانعكاس» الماركسية وغيرها من النظريات التي تهتم بالأصل الاجتماعي للفنون إلى أنه من الأصلح للناقد أن يستبدل بالحافز الفردي للعمل الحافز الاجتماعي، وأن يفهم الناقد الدوافع الفردية لإبداع الأديب من منظور الذات المجاوزة للفرد في فعل الممارسة الاجتماعية. ويعني ذلك البقاء في دائرة السببية التوليدية التي يتكون بها العمل الأدبي أو الفني عموما، لكن مع استبدال الحافز الاجتماعي المعقد بالحافز الفردي البسيط، والنظر إلى الانفعال الإبداعي للمبدع الفرد بوصفه نوعا من الاستجابة النوعية إلى العلاقات الاجتماعية التي يواجهها هذا المبدع مواجهة الراغب في استبدال الحرية بالضرورة والعدل بالظلم.

وقد أفضى هذا النوع من الفهم إلى الهجوم على الأصل التعبيري الذي يؤدي إلى نتائج لازمة في مستويات الممارسة النقدية. وأولى هذه النتائج فهم العملية النقدية بوصفها حركة في عكس الاتجاه الذي سارت فيه عملية التعبير. أعني أنه إذا كانت عملية الإبداع تبدأ من الحافز الداخلي وتنتهي بالتجسد الخارجي لفعل التعبير، في رحلة التفجر التي تشبه تفجر النبع أو عملية الولادة، والتي يظل فيها العمل المنجز دالا على حافزه

الداخلى الذى يشع منه كما يشع الضوء من داخل المصباح، فإن عملية النقد التعبيرى تبدأ من التجسد الخارجى عائدة إلى البدء الذى يتجسد فى الحافز التعبيرى المستقر فى أعماق الأديب. هدفها فى ذلك الكشف عن أعماق الأديب بواسطة نوع من الممارسة النقدية التى تنبنى على مسلمة لا تفارق معنى من معانى التطابق بين الكاتب والكتابة، أو المبدع والإبداع، فالمنتج التعبيرى الناجح هو المرآة الصافية التى تتجلى فيها أعماق المبدع، والناقد الناجح هو الذى يستطيع أن يطالع فى مرآة العمل أعمق أعماق شخصية صاحبه، مستدلا بما فى الخارج على الداخل، ومرتحلا من العمل إلى دوافعه المطمورة فى نفس مبدعه.

ويتخذ هجوم النظريات الاجتماعية على هذا الأصل التعبيرى شكل الرفض لما ينطوى عليه من دلالة ميتافيزيقية اجتماعية. ويقول أصحاب هذه النظريات إن مهمة الناقد مهمة اجتماعية فى الاعتبار الأول، ترتبط بقراءة الدلالة الاجتماعية للعمل من حيث قدرته على الكشف عن واقع اجتماعى بعينه وموقف اجتماعى دون سواه، يتجسّد به العمل فى نوع من الموازاة الرمزية للواقع الذى يتولد منه العمل. ويعنى ذلك أن على الناقد أن لا يشغل نفسه بانفعال غامض مجهول بالنسبة إلى المبدع نفسه، بل عليه أن يشغل نفسه بما هو أكثر تماسكا وقابلية للفهم، وهو الواقع الموضوعى الذى دفع الفنان إلى فعل الإبداع الذى هو فعل من أفعال الممارسة الاجتماعية. هذا الواقع

الموضوعى ليس ميتافيزيقا تتأبى على الفهم، وإنما هو مجموعة من العلاقات الاجتماعية تنطوى على قدر غير يسير من التعقيد، وتشكل أحداثا فعلية فى مرحلة بعينها من مراحل التاريخ. وحتى لا يضع الناقد العربة أمام الحصان مرة أخرى، فعليه أن يفهم الواقع الموضوعى من العمل أولا، أى يقترب من العمل بوصفه دوالا مدلولها يقع خارجها، وتفضى دلالتها إلى علة تولّدها، وذلك من منظور الدلالة الاجتماعية التى ينطوى عليها العمل، بداهة، من حيث هو محاولة لفهم الواقع وتغييره.

وإذا كان العمل الفنى محاولة لفهم الواقع وتغييره، من هذا المنظور المعارض لنظرية التعبير، فإن الناقد لن يتعامل مع العمل الفنى بوصفه وثيقة من الوثائق الحرة أو المرآوية بأى معنى من المعانى، بل بوصفه موازاة رمزية للواقع. ومن ثم صياغة جمالية لموقف فنان متميز من واقع متميز. والدلالة التى يطرحها العمل الفنى هى هذا الموقف. وتأمل هذا الموقف هو وحده الذى يفضى بنا إلى إدراك قيمة العمل، سواء بالنسبة إلى الواقع التاريخى المحدد الذى تولّد عنه العمل، أو بالنسبة إلينا نحن الذين قد نكون أبناء واقع آخر فى عصر آخر أو مكان آخر، لكننا نشارك الفنان موقفه بمعنى من المعانى. وسبب ذلك أن موقف الفنان وإن كان موقفا من الآنى أو الحاضر إلا أنه بتعمقه فى هذا الآنى أو الحاضر يصل إلى دلالته الأعمق، أى إلى الجذر الإنسانى الذى يجعل من العمل الفنى غير قابل للنسخ أو الفناء، سواء بتغير الواقع المحدد الذى تنبع منه دلالة العمل، أو تحوّل

المبدع الذى شكل بذلك العمل موقفا. وهذا هو معنى وحدة الخاص والعام، الفردى والإنسانى، الآنى والخالد، المحلى والعالمى، تلك الوحدة التى ألح عليها النقاد الاجتماعيون مؤكدين أن موقف الفنان من واقعه ليس سوى موقف من الجذرى فى هذا الواقع. والجذرى فى أى واقع عام وإن تبدى فى صورة الخاص، وعالمى وإن تجلى فى صورة المحلى، ودائم وإن ظهر فى صورة الآنى أو المتغير. ولا يمكن للفن أن يكون عاما وعالميا ودائما إلا إذا كان خاصا ومحليا وآنيا، أى إلا إذا كان نابعا من تأمل واقع محدد، وينطوى على موقف من علاقات اجتماعية محددة. وهذا هو ما ينبغى أن يعنى الناقد، وما يمكن أن يكون فى قدرته، إذا أراد أن يكشف دلالات العمل الفنى. أما البحث عن الانفعالات الخفية المطمورة فى قرارة الشعور أو أعماق اللاشعور والرجم بتلك التحولات السرية لفعل التعبير فى عتمات اللاوعى، فهو أشبه بالبحث عن تلك القطة السوداء التى بحث عنها الفلاسفة قديما فى حجرة مظلمة.

وقد ترتب على هذا الفهم المغاير إزاحة رمزيات نظرية التعبير الأثيرة. ولم يعد من المقبول تصور العمل الإبداعى بوصفه مرآة صافية نقية لشخصية صاحبه أو عالمه الداخلى. واختفى ذيوع تشبيه العمل الأدبى بالمصباح الذى يستمد ضوءه من الداخل. واستبدل النقد بتمثيلات النبع الذى يفيض من الأعماق، وبالعمل - الجنين الذى يحتضنه اللاشعور فيما يشبه فعل الحمل إلى أن تأتى لحظة الولادة، وبمصطلحات الصدق النفسى التى

تعنى المطابقة بين فعل التعبير ودوافعه، أقول استبدل النقد بهذه التمثيلات ذات الأصل الرومانتيكى وأشباهها ولوازمها تمثيلات مضادة، تستعيد للعمل علاقته بالواقع الاجتماعى الذى يتولد عنه العمل انعكاسا أو موازاة رمزية، وتستبدل بآلية الصدور الطبيعى معنى التفاعل الكيميائى الذى يغدو به الفن فرارا من الشخصية وليس تعبيرا عنها.

وانطلاقا من هذا النوع من الاستبدال ، ذهب النقاد الباحثون عن الدلالة الاجتماعية للأعمال الإبداعية إلى أن مهمة الناقد تبدأ من تأمل التشكيل وحده، بوصفه العامل الحاسم المحدد لقيمة العمل الفنى، ذلك لأن التشكيل هو الذى ينطوى على موقف الفنان أو على دلالات العمل. ومن هذا التشكيل، وحده، ينبغى أن نخرج بكل نظرياتنا عن الفن لأنه هو، وحده، موضوع دراستنا، سواء كنا نقاداً أو علماء جمال. ولكن علينا أن نحذر من تجريد هذا التشكيل أو فصله عن الواقع الذى يتجاوزه أو الواقع الذى يستشرفه، لأننا يمكن أن نقع، إذا فعلنا ذلك فى نظرية التعبير بعد تعديلها، أو شراك نظريات أخرى معاصرة لا تفارق جذر نظرية التعبير فى تخييلاتها بالحداثة، الأمر الذى ينقلب بقضية الفن إلى قضية تقنية خالصة لا تؤدى إلا إلى ضياع وظيفة الفن فى أكثر أشكالها إيجابية.

هذا عن نقد نظرية التعبير من منظور النقد الاجتماعى، ولكن هناك اعتراضات جذرية موازية صاغها نقد نظرية «الخلق» التى دعا إليها أمثال إليوت وريتشاردز وغيرهما من نقاد مدرسة

«النقد الجديد». وإذا تأملنا هذه الاعتراضات الجذرية وجدناها تبدأ من إعلان تسمية الخلق المناقضة لمعنى التعبير فى دلالته التى تدل بها النتيجة على سببها المباشر الذى هى صورة مرآوية له. وفى مقابل هذا المعنى تتحدد دلالة «الخلق» بما يؤكد انقطاع التطابق بين السبب والنتيجة، وتباعد العمل الإبداعى عن أصله بما يجعل منه خلقا على غير مثال. وتلك دلالة يؤكدها ما تصور به إليوت العلاقة بين الذات والموضوع، من حيث هى علاقة بين عناصر متفاعلة كالعناصر الكيميائية التى تتفاعل فيما بينها تفاعلا ذاتيا. ولذلك لجأ إلى تشبيهه المشهور عن قطعة البلاتين التى تظل ساكنة لا تتأثر، مع أن وجودها يؤدى إلى تفاعل الأوكسجين وثانى أكسيد الكربون ليخرج منهما مركب كيميائى جديد هو حمض الكبريتيك. وعقل الشاعر أشبه بهذه القطعة من البلاتين لا تتأثر فى ذاتها مع أنها تسهم دون إرادتها فى تشكيل مركبات جديدة. إن «عقل الكاتب فى الواقع وعاء يستقبل ويخزن عددا لا نهاية له من المشاعر الوجدانية، من العبارات والصور التى تبقى حية حتى تتواجد الجزئيات التى يمكن أن تتحد لتكون مركبا جديدا». ذلك ما يقوله ريتشاردز فى فهم جديد للعملية الإبداعية التى تتفاعل مكوناتها وعناصرها فى تركيبات وكليات جديدة لا وجود لها قبل فعل الإبداع الذى هو فعل خلق.

قد يكون لهذه التركيبات والكليات الإبداعية وظيفة يسميها إليوت وظيفة اجتماعية، وهى وظيفة تقوم على إيصال تجربة جديدة أو إلقاء ضوء على شئ مألوف، أو التعبير عن شئ

مررنا به ولا نستطيع أن نضعه فى كلمات. وذلك هو سبب ما ينتج عن الإبداع من إغناء وعينا وإرهاف إحساسنا، ولكن مثل هذه الوظيفة تبدو غامضة وغائمة إذا وضعناها موضع المساءلة من منظور نظرية الانعكاس التى تتهم نظرية الخلق بأنها اختزلت وظيفة الفن الاجتماعية فى التعريف بما هو أقل معرفة، وأحالتها إلى «عبوة» جديدة من الكشف الصوفى الذى تحدثت عنه نظرية التعبير.

ولقد استعان ريتشاردز بمصطلحات علم الدلالة والتحليل النفسى وعلم وظائف الأعضاء، وانتهى إلى أن جعل قيمة الفن نوعا من أنواع التطهير الذاتى الذى يتحقق معه التوازن بين الدوافع المتعارضة، أو المصالحة بين الاستجابات السيكولوجية المتباينة، الأمر الذى ترتب عليه شحوب المغزى الاجتماعى لقيمة الفن، ومن ثم انحصارها فى نوع من التوازن السيكولوجى للجهاز العصبى للفرد. والنتيجة هى ما فقدته لغة الأدب من علاقة جدلية بالواقع وتحولها إلى «قضايا زائفة» تثير استجابات المتلقى الذى لا تكبت دوافعه المتضادة بل تحررها وتوفق بينها، وذلك من غير أن يكون للغة الأدب أو قضاياه الزائفة صلة حاسمة بالواقع. وتلك نتيجة لاتبعد كثيرا عن ما يقوله إليوت بلغة عادية من أن عقل الشاعر الناضج أداة لاستقبال مشاعر وجدانية معينة ومتعددة للغاية، تتفاعل فيه فى حرية وتتحول إلى مركبات جديدة. أى أننا نعود مرة أخرى إلى لحظة التوازن الفردى التى تحدث عندما يتم فعل التعبير، وإلى الدور التعبيرى الذى تقوم به اللغة

فى تحديد الانفعال. ولن يفترق ريتشاردز عن كروتشه من هذا المنظور، ذلك على الرغم من الهجوم القاسى الذى شنه عليه ريتشاردز. ولذلك يلخص ناقد هندى (هو إس. جوبتا S. C. Sen Gupta فى كتابه الذى طبعته مطبعة جامعة أكسفورد سنة ١٩٥٩ بعنوان «نحو نظرية فى الخيال») مسعى ريتشاردز بقوله:

> إن ريتشاردز متلهف على وضع تمييز يفصل بين جانبى القيمة والتوصيل فى العمل الفنى، ويقول إنه من الممكن للعمل الفنى أن يمدح أو يذم على أساس أى منهما. ويقسو على كروتشه الذى أخفق -فيما يقول- فى التمييز بين جانب القيمة وجانب فاعلية التوصيل فجعلهما مترادفين من مترادفات النقد. ولكن إذا استبعدنا للحظة جانب القيمة، وفحصنا تعريف ريتشاردز للقصيدة من وجهة نظر فاعلية التوصيل، وجدناه تعريف كروتشه نفسه. الفارق الوحيد بينهما يكمن فى إضافات أو بدائل هى مصطلحات شبه علمية استعيرت من علم اللغة وعلم وظائف الأعضاء وعلم النفس. ولو حذفنا هذه اللواحق العلمية لتحددت نظرية ريتشاردز فى أن الشعر تعبير عن انفعالات، وذلك ما قاله كروتشه بعينه عندما عرّف الشعر على أنه حدس أو تعبير عن المشاعر والانفعالات. ويمكن بالقطع لناقد غير كريم أن يمضى إلى حد القول بأن النقد القاسى الذى وجهه ريتشاردز لكروتشه ينبع من مكابدة

عصبية لإخفاء ما يدين به لكروتشه. وليس من الضرورى أن نسهب فى هذا الجانب من الشرح، لأن كل ما قاله كروتشه فى نظرية التعبير سيستغله ريتشاردز فى نظريته عن التوصيل.

باختصار، إن اعتراضات ريتشاردز لا تقدم حلا جذريا للمعضلة الأساسية فى نظرية التعبير، وإنما تقدم نوعا من الإصلاح أو التعديل أو حتى التطوير الذى لا يختلف اختلافا جذريا عن التطوير الكمى الذى قام به چون ديوى. ويبدو أننا إذا أردنا أن نحل الإشكال الجذرى لنظرية التعبير فعلينا أن ننصت إلى محاجة النقاد المؤمنين بالدلالة الاجتماعية للفن، ودوره الذى يسهم فى حركة تغيير المجتمع وتثويره. وعلينا، من منظور هؤلاء النقاد، النظر إلى التعبير نفسه فى سياقه الاجتماعى، والنظر إلى فعل التعبير فى إطاره الجدلى، فنحن إزاء ذات مبدعة يتخلق إبداعها نتيجة جدلها المتميز مع الواقع الموضوعى الذى نعايشه أو نعانيه فى النهاية.

بعبارة أخرى، علينا أن نحل الإشكال بتأمل العلاقة المعقدة بين الذات والموضوع أصلا، فلا نعزل هذه الذات عن همومها ومحاولتها مجاوزة واقعها وتخطيه، نتيجة إدراكها المتميز لعلاقاته التى تشعر هذه الذات بتخلفها بوجه من الوجوه. وفى الوقت نفسه، لا نغفل الواقع الموضوعى بعلاقاته التى تؤدى إلى توتر الذات المبدعة ودفعها إلى محاولة فهم الواقع من جديد، ومن ثم تجاوزه بواسطة تشكيلها المتميز لإدراكها الجمالى أو عملها

الفنى الذى يتجسّد به موقفها من الواقع. ولولا هذه العلاقة المعقدة، وما تنطوى عليه دوما من توتر وإحساس بالمفارقة، ما نتج أى شكل من أشكال الإدراك الجمالى، بل انعدم وجود الفن ووجود الذات المبدعة أصلا، ذلك لأن هذه الذات لا يمكن أن تتحرك ما لم تتوتر وما لم تنطو على الإحساس بالمفارقة بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون. والمفارقة هنا لاتعنى انعزال الذات عن الواقع واغفالها علاقاته وإنما تعنى التخطى الجدلى للواقع فى عقل يدرك أنه يجاوز نفسه بمحاولته مجاوزة واقعه.

لقد كانت نظرية التعبير بمثابة صياغة جمالية لثورة البورجوازية الأوروبية فى مدّها الصاعد الذى حطم أشكال الإقطاع القديمة، وأعاد للفرد كرامته المفقودة، وأعلى من قدرته الخلاقة، وكشف عن ثراء عالمه الداخلى، وأكد ضرورة حركته الإنسانية المتحررة المستقلة عن أية نزعات عرقية أو مواضعات موروثة جامدة. وفى تأكيد حضور هذا الفرد الفريد المتفرد يكمن إيجاب نظرية التعبير وسلبها فى الوقت نفسه، لأنها بقدر ما أعلت من شأن الفرد وأعادت إليه حقه وأطلقت ملكاته، فى تمردها الليبرالى على نقائضها الإقطاعية، أغفلت من شأن المجتمع، واختزلت صورته فيما يشبه هيولى لا تكشف عن علاقاته الموضوعية. وترتب على ذلك أن أصبح الفرد مناقضا للمجتمع، يمثل بتوحده عالما مستقلا، تنبع قيمته من تفرد مطلق لذات متوحدة تكابد فى عزلة، متعالية عن ما حولها، باحثة عن حدس أو إشراق وهمى، يمنح هذه الذات قداسة الأنبياء، وسمة مشرّعى العالم غير المعترف بهم، وذلك على نحو يزيد هذه الذات تضخما

وتعاليا وعزلة واغترابا. والإلحاح على التفرد، فى هذه المكابدة، يبرر الإلحاح على الانفعال الفريد. والانفعال الفريد يقودنا إلى التعبير، والتعبير يرادف الحدس، والحدس يدعم الإحساس بالتفرد فى النهاية.. وهكذا دواليك فى دورة تبدأ بالفرد المتوحد وتنتهى إليه لتزيد من حدة توحده. ولا يمكن أن تتأسس العلاقة الجمالية بين الذات والموضوع على نحو مجاوز والأمر كذلك، بل على العكس يتم التركيز على الذات وحدها كى تصبح مصدر كل شئ، ويصبح العمل الفنى نفسه انعكاسا لما تسقطه الذات عليه، أو يصبح العالم الخارجى صورة للعالم الداخلى، والعمل تعبيرا عن الانفعال. ويفقد الواقع الموضوعى موضوعيته، فيصبح من خلق الذات فحسب، ذلك لأن الذات العارفة هى الأساس الذى يحدد العالم الذى نعرفه، واتحاد هذه الذات بالموضوع هو فى حقيقته توحد ما ظلت هذه الذات لاتتحد إلا مع نفسها. وهل نتلقى من الطبيعة إلا ما سبق أن قدمناه، أو ندرك من العالم إلا ما سبق أن أسقطناه عليه، فيما أنشد كولردج فى أنشودته عن الكآبة؟ ولا ضير فى أن يصاحب مثل هذا الفهم نوع من النشوة التخييلية التى تنطوى على وهم خلب بالقدرة على تغيير العالم. أعنى أننى إذا افترضت أن العالم الموضوعى من خلق ذاتى المتفردة، فلابد أن أنتهى إلى الإيمان بقدرتى على أن أغير العالم، أو أن أجعله على نحو ما أريد. وما دام وجود العالم متوقفا على إدراكى له، وما دام إدراكى له هو الذى يعطيه شكلا وصورة، فإننى قادر على تغييره وصياغته كما أشاء. لكننى فى هذه الحالة أصوغ أحلامى أنا ولا أصوغ العالم، إذ يظل العالم كما هو لا

يأبه بى، ولا يلتفت إلى كل ما أصوغه من أوهام.

وتلك هى، تحديداً، المعضلة الأساسية لنظرية التعبير فى أى مفهوم تطرحه عن مهمة الفن، فهى إما أن تجعل لتلك المهمة طابعا ترويحيا يتحول به الفن إلى «طرطشة انفعالية» أو تجعل لمهمة الفن طابع المعرفة الصوفية التى تنتهى إلى ميتافيزيقا يصعب الاقتناع بها، أو تجعل للفن -أخيرا- مهمة تنطوى على إيهام بإمكان تغير الواقع، وذلك بواسطة الأنا المتعالية للمبدع الذى يغدو شبيها بإله وثنى أو نبى هبط الأرض كالشعاع السنى. والنتيجة هى ما تفضى إليه النظرية على نحو مباشر أو غير مباشر من تباعد عن الواقع الحى، وتغييب القدرة الفعلية على مواجهته أو تغييره.

ويبدو أن علينا إزاء معضلة التعبير الأساسية أن نعيد تأكيد فهم العمل الفنى بوصفه موقفا إبداعيا من الواقع، موقفا هو نوع من الموازاة الرمزية التى يصوغها إنسان متميز يسعى إلى تغيير الواقع بواسطة الفن من حيث هو وسيط نوعى من وسائط الممارسة الاجتماعية. وتميز المبدع من هذا المنظور لا يعنى عزله عن أقرانه أو التعالى عليهم، وإنما وضعه فى سياقه الاجتماعى ضمن ممارسة إنسانية خلاقة. هكذا، يبدأ المبدع ممارسته الإبداعية التى هى ممارسة اجتماعية من حيث هو ذات متمردة تستبدل بالواقع الممكن، وبالثابت المتغير، والسؤال بالإجابة، والابتداع بالاتباع، والنسبى بالمطلق، متأملة علاقات واقعها بما لا يفقدها تفردها من ناحية، ولا يفقد الواقع

موضوعيته من ناحية مقابلة. وبذلك وحده تكتسب معطيات الواقع التى ينطوى عليها العمل الإبداعى صفة الموضوعية والذاتية فى آن.

أما الذاتية فلأن ذات المبدع، وهى تمارس فعلها الخلاق، انتخبت واختارت وحذفت وجردت وكثّفت. باختصار، أعادت صياغة معطيات الواقع فى ضوء تأملها الخاص له، ومن ثم موقفها منه. والموضوعية لأن معطيات الواقع، وإن فقدت صفة الحرفية بعد إعادة صياغتها، تظل من نبت الواقع ومرتبطة به ما ظلت موازاة رمزية له وليست موازاة حرفية، ومن ثم تظل قادرة على أن تردنا إليه بمنظور جديد يكشف عن فهمنا له وعن استعدادنا لتغييره. أما إذا اختلت العلاقة بين الذات والموضوع، أو اختل التوازن بينهما، بواسطة التركيز على الواقع فحسب، أو الذات وحدها، فإن الناتج يغدو نوعا من المحاكاة الداخلية للذات أو المحاكاة الخارجية للواقع.

إن الفن لايمكن أن ينقل الواقع كما هو، فضلا عن أنه لايمكن أن يكون إسقاطا لانفعالات داخلية على موضوع خارجى، أو إفراغا لانفعالات تولدت من توتر ذات متعالية، وإنما هو فهم للواقع من حيث تأثيره على الذات، وفهم للذات من حيث علاقتها بالواقع، ولابد أن يصاحب هذا الفهم تغيير للواقع وللذات على نحو من الأنحاء. ويعنى ذلك أن الفن موقف يصوغه الفنان ليعبر عن علاقة خلاقة بين الذات والموضوع، بين الفن والطبيعة، بين الفن والمجتمع. وأصالته لا تنبع من تصوير أى من الطرفين على

حدة، أو التعبير عنهما فى عزلة، بل من قدرته على تشكيلهما تشكيلا جديدا لايعبر عن واقع داخلى أو خارجى، مصنوع أو جاهز، ذاتى أو موضوعى، بل عن واقع فى حالة توتر يحمل فى حناياه بذرة مستقبل لم يتم التنبؤ بها من قبل عند الآخرين.

ولذلك، يلجأ الفنان إلى الرمز ليفرض على المتلقى الوعى بحالة التوتر هذه، أو ليفرض عليه حالة التطلع إلى خلق، إذ يعنى الرمز أننا إزاء تغير كامل فى الاتجاه، وتميز واضح فى نوعية الإدراك. نحن نتجه بالحواس والمفاهيم إلى ما هو كائن أو إلى ما تم إنجازه، أما الرمز فيفرض علينا أن نلتفت إلى ما يجب أن نفعله، ويدعونا لا إلى أن نكون جاسبى تقارير، مقدرين لما هو منجز، بل إلى أن نكون مولدى معان وخالقى مستقبل. ويتطلب الرمز بهذا المعنى، فيما يقول روچيه جارودى، أيام أن كتب عن ماركسية القرن العشرين، أن ننفصل عن ذواتنا ونتخطاها فى لحظة توليد أو خلق تنطوى على المفارقة التى لاتعنى رفض العقل بل التخطى الجدلى لعقل يدرك أنه يفارق دائما ذاته بما وضعته من أنظمة أو صيغ مؤقتة. ولذلك كان بريخت يقول: «يجب أن ينمى مسرحنا لدى الناس متعة الإدراك والفهم، كما يجب أن يدربهم على الاغتباط بتغيير الواقع».

ليكن ما تسعى إليه الذات المبدعة هو فهم العالم وتغييره كما يقول إرنست فيشر فى كتابه «ضرورة الفن». ولكن هذا الفهم لن يتم، ومن ثم لن يحدث الإسهام فى تغيير الواقع، إلا بنوع من الجدل بين الذات والموضوع، ذلك لأن فعل الجدل هو ما

يعطي للفن طابعه التشكيلي ويجعل من عين الفنان عيناً بانية حقا، وليس مجرد عين سلبية تغيم عليها الرؤيا تحت وطأة انفعال مغرق في الذاتية.

وطبيعي أن يتم فعل الجدل من خلال أداة. ولكن علينا فهم الأداة لا بمعنى الوسيط التقني الجامد، وإنما بمعنى أكثر فاعلية يحفظ لها بعدها التاريخي وسياقها الاجتماعي. الأداة في الشعر، مثلا، هي اللغة. ولكنها ليست وعاء أو مجرد وسيط يحدث تغييرات في مادة الانفعال كي تستكن فيه. وإنما اللغة هي الواقع الموضوعي نفسه بكل ماله من جذور، وعلى نحو ما يتجلى أو ينعكس في علاقات. إنها معطيات سابقة التجهيز بأكثر من معنى، مشحونة بإيديولوچيات قائمة بأكثر من دلالة. وأية عملية تشكيلية يقوم بها الشاعر في اللغة إنما هي إعادة تشكيل لعلاقات الواقع نفسه من خلال إعادة تشكيل علاقات اللغة التي تعكسه أو توازيه رمزيا. ويعني ذلك أن العلاقة بين الذات المبدعة وموضوعها هي علاقة جدل يتم في علاقات اللغة وبها، وذلك على نحو لا يجعل من الأداة، أو اللغة في الشعر مثلا، مجرد وسيط ينقل محتوى التعبير، أو يعدل محتواه، أو يعتدل لينقل المنحنى الخاص به. إن اللغة الوسيط الأساسي الذي لايمكن أن تتم عملية الجدل دونه، فهي الطرف المقابل للذات في عملية الجدل، الطرف الذي يؤثر كما يتأثر، ويحول كما يتحول، إلى أن تتشكل القصيدة بوصفها علاقات لغوية متميزة عن كل من طرفي الجدل، الأمر الذي يفضي إلى تغير الذات المبدعة وتغير علاقات اللغة السابقة، ويسهم في تغيير علاقات الواقع بمعنى أو غيره.

هكذا، يصبح تغيير الشاعر لنفسه وللواقع ولعلاقات اللغة فعلا واحدا خلاقا، لا تغاير فيه أو انفصام أو تدابر. وتلك نتيجة يمكن الانطلاق منها إلى إعادة طرح علاقة الشاعر بأداته، ومن ثم التوقف عن النظر إلى هذه العلاقة على أنها علاقة تقنية خالصة تنتهى بتحويل الفن إلى مهارة صناعية من نوع جديد، وتتجاهل ما تنطوى عليه اللغة من سياق تاريخى واجتماعى لاسبيل إلى إغفاله. وإذا كانت العلاقة بين الشاعر وأداته علاقة بين الشاعر والواقع، فى الوقت نفسه، فإن القصيدة هى تاريخ هذه العلاقة وناتجها، وموقف الشاعر الذى صاغه الجدل بين طرفى العلاقة. وإذا أردنا أن نفهم ذلك الموقف وندرسه فعلينا أن نبدأ بالقصيدة نفسها بوصفها تشكيلا لغويا لموقف لا يمكن أن يفهم إلا من داخل هذا التشكيل اللغوى أولا.

وأحسب أن هذا الفهم يمكن أن يساعدنا على إعادة النظر فى الشعر الذى يفرض علينا إعادة النظر فى علاقات الواقع ويدفعنا إلى مجاوزة الراهن منه فى الوقت نفسه. ويساعدنا هذا الفهم كذلك على إعادة النظر فى مفهوم الصورة الشعرية الذى حولته نظرية التعبير إلى عملية قنص للانفعال، تتسع فيها اللغة أو تضيق حتى تسكن فيها تلك الهيولى العصية التى سميت بالانفعال الفريد. إن الصورة الشعرية، فى هذا الفهم المغاير، هى الموازاة الرمزية التى ينطوى عليها التشكيل اللغوى للقصيدة، وذلك من حيث هى دوال تقع مدلولاتها خارجها بالضرورة، وتتحدد دلالاتها بواسطة تفاعلها مع من يتلقاها أو يستقبلها.

وإذا كانت الصورة الشعرية تفصح عن موقف يدفعنا إلى إعادة النظر في مواقفنا، من خلال ما تقوم به من إعادة تشكيل للواقع في علاقات كاشفة، فإن الصورة بهذا المعنى فعل من أفعال المعرفة اللغوية التي تحررنا من أسر العادة والعرف والوخم والاتباع. وذلك هو دورها الخلاق في فهمها الذي يجاوز مفهومها البلاغي القديم الذي ربط بينها والزينة، وفصل ما بينها والموقف الذي تشكله القصيدة. ولا شك أن فهم الصورة بهذا المعنى يجاوز مفهومها التعبيري الذي جعلها وسيلة للكشف عن انفعال تعجز اللغة العادية عن كشفه، وقرن بينها والتعبير عن طراز خاص من الحقائق لايمكن أن يعبر عنه دونها.

وما يقال عن الشعر يقال عن الفن بوجه عام في النهاية لأن الأصل واحد. وما دمنا لا نستطيع استخلاص موقف العمل إلا من خلال علاقات العمل نفسه، ولا قراءة دلالات العمل إلا في علاقتها بالمستقبل أو المتلقي، فلا شئ خارج علاقات العمل أو سابق على تشكلها يمكن أن يقودنا إلى تعرف الطراز الخاص من الحقائق التي لا يمكن التعبير عنها دون هذه العلاقات.



البنيوية التوليدية



عن البنيوية التوليدية

«البنيوية التوليدية» هى الصياغة العربية التى استرحت إليها فى ترجمة المصطلح الفرنسى الأصل Structuralisme Génétique الذى يشير إلى المنهج الذى صاغه الفيلسوف والناقد الأدبى، الفرنسى الجنسية الرومانى الأصل، لوسيان جولدمان (١٩١٣-١٩٧٠). وهو المنهج الذى يتناول النص الأدبى بوصفه بنية إبداعية متولدة عن بنية اجتماعية، وذلك من منطلق التسليم بأن كل أنواع الإبداع الثقافى تجسيد لرؤى عالم متولدة عن وضع اجتماعى محدد لطبقة أو مجموعة اجتماعية بعينها. والواقع أن مبدأ التولّد مبدأ أساسى حاسم فى منهج جولدمان كله، الأمر الذى جعلنى أوثر ترجمة «البنيوية التوليدية» على الاجتهادات المقابلة فى الترجمة من مثل ترجمة «الهيكلية الحركية» و«البنيوية التكوينية» و«البنيوية التركيبية».

ويبدو أن الأصل فى ترجمة «الهيكلية الحركية» اجتهاد مصرى، انتقل إلى تونس فى دراسة محمد رشيد ثابت عن «البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى فى حديث عيسى بن هشام». وهى الدراسة التى نال بها شهادة الكفاءة من الجامعة التونسية تحت إشراف المنجى الشملى فى أكتوبر ١٩٧٢. ويبدو أن ترجمة «البنيوية التكوينية» شاعت فى المغرب أولا بواسطة الباحثين المغاربة، وتابعها بعض الباحثين المشارقة، أذكر منهم بدر الدين عرودكى الذى ترجم الفصل الأخير من كتاب جولدمان

«من أجل علم اجتماع الرواية» بعنوان «المنهج التكويني في تاريخ الأدب» بمجلة الفكر المعاصر في عددها الأول الذي صدر في بيروت سنة ١٩٨٠. وظل بدر الدين عرودكي على صلة بكتاب جولدمان إلى أن نشر ترجمته كاملة تحت عنوان «مقدمات في سوسيولوچيا الرواية» عن دار الحوار في مدينة اللاذقية بسوريا سنة ١٩٩٢. وارتبطت ترجمة «البنيوية التركيبية» بالاجتهاد الذي انتهى إليه جمال شحيد وجعله عنوانا لكتابه المتميز «في البنيوية التركيبية: دراسة في منهج لوسيان جولدمان» الذي صدر عن دار ابن رشد في بيروت سنة ١٩٨٢. وللأسف لم أعرف هذا الكتاب إلا منذ سنوات قليلة بسبب العزلة الثقافية التي كانت مفروضة على مصر وقت صدوره.

أما ترجمة «البنيوية التوليدية» فلا أعرف على سبيل التحديد الحاسم من سبق إليها، ولكنني أذكر أن فكرة «التولد» أو «التوليد» كان لها ترددها اللافت منذ بداية الاستقبال العربي لأفكار جولدمان، وأنها ظهرت في كتابات عربية متتابعة من أبرزها، فيما أحسب، ما كتبه صلاح فضل في الفصل الثالث من كتابه «منهج الواقعية في الإبداع الأدبي» الذي صدر بالقاهرة سنة ١٩٧٨. وقد أفرد في هذا الفصل (المخصص للحديث عن انتقال المنهج الواقعي من السياق الأدبي إلى السياق الاجتماعي) عرضا لأفكار جولدمان الأساسية، ملحا على صفة «التوالد» وكاشفا عن «بنائية التوالد في اجتماعية الأدب». وكان معتمدا في ذلك على الترجمات الأسبانية لكتب جولدمان، من مثل كتاب «الإله

الخفى» الذى ترجم إلى اللغة الأسبانية وصدر فى برشلونة سنة ١٩٦٨، وكتاب «من أجل علم اجتماع الرواية» الذى صدرت ترجمته فى مدريد سنة ١٩٧٥. ولم تغفل قوائم مراجع الكتاب دراسة جولدمان «علم اجتماع الإبداع الأدبى» التى صدرت ترجمتها الأسبانية فى بيونس أيرس سنة ١٩٧١. ولا شك أن كتاب صلاح فضل أكسب مبدأ «التولد» نوعا من الشيوع فى توافقه مع الاجتهادات السابقة عليه والمعاصرة له. وهى اجتهادات كانت تمثل تقدماً فى فهم الأصول النظرية للبنيوية التوليدية، والانتقال بها إلى المرحلة الأخيرة التى أخذت سبيلها إلى الذيوع.

وأتصور أن هذه المرحلة ما كان يمكن أن تتحقق لولا تجارب البدايات، ومنها الترجمة الأولى «الهيكلية الحركية» التى كانت من اجتهادات هذه البدايات. وهى اجتهادات سرعان ما جاوزتها جهود التعريف المتتابعة، وذلك على نحو أدّى إلى انتخاب ترجمة بعينها من بين الترجمات المتعددة المتاحة للمصطلح. وكانت «الهيكلية» الترجمة العربية الأولى المقابلة للمصطلح الفرنسى Structuralisme. وهى الترجمة التى سبق بها محمود أمين العالم، حين تولى تقديم البنيوية الفرنسية للمرة الأولى فى مصر، مطلقا عليها اسم «الهيكلية» التى كانت الموضوع الرئيسى لواحدة من مقالاته الأسبوعية. أعنى مقالة «نقد جديد أم خدعة جديدة» المنشورة فى الحادى والعشرين من أكتوبر سنة ١٩٦٦ فى مجلة «المصور» المصرية. وشاعت هذه «الهيكلية» فى تونس (وربما المغرب) لفترة قصيرة إلى أن حلّت

محلها الترجمة التى حظيت بالقبول العام وهى البنيوية. أما «الحركية» التى كانت مقابلا أوليا للأصل الفرنسى Génétique فسرعان ما انداحت فى اجتهادات الترجمة المتسارعة، وحلت محلها «التكوينية» و«التركيبية».

وإذا كان جمال شحيد انفرد باجتهاد التركيبية فيما أعلم، إلى أن نجد ما يدل على غير ذلك، فإن اجتهاده الفردى لم يقنعه هو نفسه على ما يبدو، فمن اللافت للانتباه السرعة التى تخلى بها عن ترجمته التى جعلها عنوانا لكتابه، وإيثاره «البنيوية التكوينية» بل «التوليدية» داخل متن الكتاب وفى بعض عناوين فصوله. ورغم أن «التكوينية» أقرب إلى الصفة الأجنبية Génétiqe من كلمة «التركيبية» فإن صفة «التكوينية» تظل مرتبطة بالمعانى العامة للنشوء وسفر التكوين Genesis الذى هو أول أسفار الكتاب المقدس، لأنه السفر الذى يتحدث عن تكوين العالم وخلقه من العدم، فقبل التكوين كان هناك فضاء مترام لا متناه. وسفر التكوين هو سفر الانتقال من العدم إلى الحياة، ومن عالم الجماد إلى عالم الأحياء. وتلك دلالة بعيدة فى ترابطاتها الدينية عن أداء المعنى المادى لفعل التولد الطبقى الاجتماعى الذى تشير إليه الدلالة الاصطلاحية لمنهج جولدمان.

ولذلك اخترت عنوان «البنيوية التوليدية» دلالة على منهج لوسيان جولدمان الذى عرضت له فى البحث الذى نشرته فى العدد الثانى من مجلة «فصول» بالقاهرة فى يناير سنة ١٩٨١. وكان البحث مصحوبا بترجمة قمت بها لواحدة من الدراسات

المهمة الكاشفة عن منهج جولدمان، وهى دراسته التى جعل عنوانها «علم اجتماع الأدب: الوضع ومشكلات المنهج». ونشرها بالمجلة الدولية لعلم الاجتماع International Social Science Journal فى العدد الرابع من المجلد التاسع عشر الصادر عن اليونسكو سنة ١٩٦٧ قبل وفاته بثلاث سنوات فحسب. وكان العدد كله مخصصا لعلم اجتماع الأدب الذى تناوله دارسون متباينو المناهج والجنسيات بمجموعة من الدراسات أبرزها دراسة جولدمان التى لم يبق غيرها مسيطرا على تفكيرى بعد قراءة متأنية للعدد الذى كان بداية تعرفى الفعلى المباشر على أفكار البنيوية التوليدية منذ أكثر من عشرين عاما. وأذكر أننى انكببت على هذه الدراسة، بعد القراءة الأولى، ودفعتنى معاودة قراءتها إلى ترجمتها كاملة، سنة ١٩٧٧، ضمن ما ترجمته من نصوص أساسية لكل من البنيوية التوليدية والبنيوية اللغوية وغيرهما من اتجاهات ما بعد «النقد الجديد» من ناحية و«نظرية الانعكاس» من ناحية مقابلة.

والواقع أن معرفتنا النقدية العامة ظلت مراوحة بين هذين القطبين طوال الخمسينيات والستينيات، ولم تحسم هذه المراوحة إلا كارثة العام السابع والستين التى دفعت إلى مراجعة كل شئ ووضع كل الاتجاهات التى عرفناها موضع المساءلة. وأحسب أن الستينيات العربية لم تنصرم إلا وقد انصرم معها مد التأثير الذى خلفه «النقد الجديد» و«نظرية الانعكاس» على السواء. والأول ينتسب إلى الحركة النقدية التى استهلتها مقالات الشاعر

والناقد توماس ستيرنز إليوت (١٨٨٨-١٩٦٥) ودراسات الناقد إيفور أرمسترونج ريتشاردز (١٨٩٣-١٩٧٩) في العشرينيات، ووصلت بها إلى ذروتها الممارسات النقدية لأمثال آلان تيت (١٨٩٩-١٩٧٩) وروبرت بن وارين (١٩٠٥-١٩٨٩) ووليام إمبسون (١٩٠٦-١٩٨٤) وكلينث بروكس (١٩٠٦-١٩٩٤) وجون كرو رانسوم (١٨٨٤-١٩٦٧) الذى كان صدور كتابه «النقد الجديد» The New Criticim سنة ١٩٤١ تأصيلا لهذه الحركة، وتسمية لاتجاهها النقدى الذى وجد أصداءه العربية فى كتابات زكى نجيب محمود وسهير القلماوى ورشاد رشدى ومصطفى ناصف ومحمود الربيعى وغيرهم. وظلّت هذه الأصداء مؤثرة فى مواجهة أفكار نظرية الانعكاس التى صاغتها كتابات الفيلسوف الهنجارى الأصل جورجى لوكاش (١٨٨٥-١٩٧١) الذى تنوعت تأثيراته فى الكتابات النقدية لأمثال حسين مروة ومحمود أمين العالم ولطيفة الزيات وعبدالمنعم تليمة وغيرهم.

وكان الاستقطاب بين الكتابات التى انحازت إلى النقد الجديد والكتابات التى انحازت إلى نظرية الانعكاس متولدا عن الاستقطاب الأوسع بين العالم الرأسمالى والعالم الاشتراكى فى مرحلة الحرب الباردة. وبقدر ما كان العالم الرأسمالى يغرى بالليبرالية السياسية التى لم تنفصل عن الدعوة الفكرية إلى تحرير الأعمال الفنية، سواء فى تأكيد حضورها المحايث الذى ينطوى على المفارقة، أو الدعوة إلى القراءة المدققة والدراسة

الداخلية للنصوص المكتفية بنفسها، كان العالم الاشتراكى يغرى بتحرير من نوع آخر، مؤكدا أن إبداع الإنسان يتداخل تداخلا مباشرا مع علاقاته المادية، ويعكس واقعه الاجتماعى، ويمثِّل تمرده على واقعه الطبقى.

ولم ينته الاستقطاب الحاد بين القطبين المتناقضين إلى أى نوع من أنواع الجدل الذى يجاوز أطرافه ويحتويهما فى مركب جديد، وإنما وصلت الممارسة النقدية المنتسبة إلى كلا القطبين إلى ما يشبه المجرى الضيق الذى لم يتكشف مدى ضيقه إلا بفعل المراجعة النقضية التى استهلها وعى هزيمة العام السابع والستين. وهو الوعى الذى بحث لكل قطب عن بديل أكثر جذرية فى الدائرة نفسها من الممارسة النقدية، فرأى فى البنيوية اللغوية بديلا أكثر وعدا من أفكار النقد الجديد التى أصابها الهزال، وفى البنيوية التوليدية بديلا أكثر تماسكا فى منطقه العلمى من نظرية الانعكاس، خصوصا فى تجلياتها العربية التى لم ترق فى كثير من مجالاتها إلى مستوى الأصل.

هكذا، بدت البنيوية بوجه عام بشارة لعهد عربى جديد من النقد، عهد بدأت تباشيره فى الانبثاق التدريجى المتتابع طوال السبعينيات، وظلت ممارساتها هامشية إلى أن استحصدت فى الثمانينيات، فتحول المشهد النقدى العربى ليستبدل بالنقد الجديد البنيوية اللغوية التى أخذت من نموذج البحث المنهجى فى لغويات العالم السويسرى فردنان دى سوسير (١٨٥٧-١٩١٣) منطلقها الأدائى، ويستبدل بنظرية الانعكاس البنيوية التوليدية التى ظهرت

فى الوقت نفسه. لكن المفارقة الدالة التى لم يلتفت إليها الكثيرون أن صعود المد البنيوى فى الممارسات النقدية العربية لم يبدأ إلا بعد انحسار المد البنيوى نفسه فى موطنه الأصلى، وهو الانحسار الذى بدأ بدايته الحاسمة مع تمرد الطلاب، خلال أحداث مايو - يونيو سنة ١٩٦٨ فى فرنسا، وثورتهم على سجون النسق والبنية والنظام، تلك الثورة التى دفعتهم إلى رفع شعار «فلتسقط البنيوية». وكانت الثورة الطلابية التى عصفت أحداثها بالحياة الفرنسية كلها عاملا أساسيا فى هبوط البنيوية عن عرشها الذى تمتعت به لسنوات، الأمر الذى دفع كلا من لوى ألتوسير (١٩١٨-١٩٩٠) وميشيل فوكو (١٩٢٦-١٩٨٤) إلى نفى انتسابهما إلى الحركة البنيوية، ودفع رولان بارت(١٩١٥-١٩٨٠) إلى طريق مغاير للطريق الذى سبق أن سار فيه فانتهى إلى «لذة النص» المتلهب الذى يشبه الفوضى بإلغازه المغوى.

ولكن كان الوضع فى الولايات المتحدة مختلفا إلى حد لافت، إذ ظل المدّ البنيوى صاعدا طوال السبعينيات التى ظل مناخها مشحونا بمجادلاته أو مناظراته البنيوية، إذا جاز لى أن ألمح على سبيل التناص إلى ما اختاره ريتشارد ماكسى ويوچينو دوناتو عنوانا لمجموعة بحوث الندوة التى أقامتها جامعة چونز هوبكنز عن «لغات النقد وعلوم الإنسان» فى أكتوبر ١٩٦٦. ونشرتها مطبعة الجامعة نفسها سنة ١٩٧٠. وهى الندوة التى أسهمت فى تعريف المثقفين فى الولايات المتحدة بالبنيوية اللغوية التى مثلها فى الندوة تزفيتان تودوروف ببحث عن «اللغة والأدب»

ورولان بارت ببحثه الشهير «الكتابة فعل لازم» وچاك لاكان (١٩٠١-١٩٨١) ببحثه عن البنية من حيث هى علاقة بين الذات والآخر، جنبا إلى جنب البنيوية التوليدية التى مثّلها لوسيان جولدمان ببحث عنوانه «البنية: الواقع الإنسانى والمفهوم المنهجى». وكانت جذرية مساءلة البنيوية الأولى دالة على نحو لافت فى بحث چاك ديريدا «البنية واللعب والعلامة فى خطاب العلوم الإنسانية» الذى طرح فيه نقضه الجذرىّ لأفكار دى سوسير وكلود ليڤى شتراوس بوجه خاص. وكان ذلك للمرة الأولى فى جامعات الولايات المتحدة التى سرعان ما انتبهت إلى أهمية ديريدا فاحتضنته جامعة ييل التى تحلّق حوله فيها مجموعة من النقاد الأكاديميين الذين بدأوا من أفكاره النقضية الثورة المضادة على البنيوية فى أنواعها المختلفة. وكان كتاب بول دى مان (١٩١٩-١٩٨٣) الناقد البلچيكى الأصل «العمى والبصيرة» الذى صدر سنة ١٩٧١ بداية ثمار هذه الثورة المضادة من داخل جامعة ييل، وإشارة دالة على بداية النشاط النقضى لما أصبح يعرف باسم «مجموعة نقاد ييل». وهى المجموعة التى ضمّت -إلى جانب دى مان- چيوفرى هارتمان وجوزيف هيلز ميللر وغيرهما من الذين ارتبطت أسماؤهم بالاتجاه النقضى فى النقد الأدبى.

ولكن ما كان هناك كثيرون من المنحازين إلى فلسفة ديريدا التى ظلت هامشية إلى أبعد حد فى النصف الأول من السبعينيات، ولم تجاوز هذه الهامشية إلا هونا فى نصفها

الثانى، فقد كانت أغلب الأنظار متجهة إلى وعود البنيوية التى ظلت براقة طوال السبعينيات فى الولايات المتحدة، وظلت أغلب العقول مؤمنة بما صاغه چان إيبوليت، ضمن حواره مع لوسيان جولدمان فى ندوة جامعة جونز هوبكنز، بقوله: «إن البحث يجب أن يبدأ من الأبنية». هذه الأبنية، التى أصبح البحث عنها وفيها وبها هدف الجميع، كانت القاسم المشترك فى الاتجاهات التى غلبت على النقد العالمى كله طوال السبعينيات.

وأحسب أن الهجوم اليسارى على البنيوية اللغوية كان مسؤولا بأكثر من معنى عن توجيه الأنظار إلى البنيوية التوليدية بوصفها بديلا يساريا عن قرينتها التى شاع وصفها بصفة «الشكلية» فى الكتابات اليسارية بوجه عام وفى كتابات لوسيان جولدمان بوجه خاص. ومصداق ذلك التتابع اللافت لترجمة أعمال لوسيان جولدمان إلى اللغة الإنجليزية.

وكان أسبق هذه الأعمال إلى الترجمة كتاب «العلوم الإنسانية والفلسفة» الذى ترجمه هايدن وايت وروبرت أنكور ونشرته دار جوناثان كيب فى لندن سنة ١٩٦٤. وفى السنة نفسها ترجم فيليب ثودى كتاب «الإله الخفى» الذى نشرته دار روتلدج وكيجان بول اللندنية بعد تسع سنوات من صدوره بالفرنسية. وقدم ريموند وليامز ترجمة ألاستير هاميلتون لما كتبه جولدمان عن راسين، ونشرت الترجمة والتقديم دار ريڤرز فى كيمبردج بانجلترا سنة ١٩٦٩. وترجم روبرت بلاك كتاب «إيمانويل كانط» عن دار نشر كتب اليسار الجديد اللندنية سنة

١٩٧١. وترجم هنرى ماس «الفلسفة والاستنارة» الذى نشر فى انجلترا والولايات المتحدة سنة ١٩٧٣. وترجم آلان شيريدان كتاب «من أجل علم اجتماع الرواية» سنة ١٩٧٥ عن دار تاڤيستوك اللندنية. وجاءت ترجمة بارت جرال لكتاب «الإبداع الثقافى فى المجتمع الحديث» سنة ١٩٧٦ بتقديم وليام ميرل مع ببليوجرافيا وافية عن أعمال جولدمان وكتاباته مع ملاحق أعدتها إلينا رودريجيز ومارك ريمرمان. وقام وليام بولهور بترجمة «لوكاش وهايدجر: نحو فلسفة جديدة» الذى نشرته دار روتلدج وكيجان بول فى انجلترا والولايات المتحدة سنة ١٩٧٧. وآخر ما أعرفه قيام المترجم الأخير باختيار مجموعة من دراسات جولدمان مع تقديم كاشف وإصدارها فى كتاب بعنوان «المنهج فى علم اجتماع الأدب»، نشره سنة ١٩٨٠ عن دار تيلوس بانجلترا.

والواقع أن التعاقب الزمنى لتواريخ ترجمة كتب لوسيان جولدمان إلى اللغة الإنجليزية يدل على حركة الخط البيانى لعمليات استقبال البنيوية التوليدية فى هذه اللغة، ومن ثم فى النقد العالمى بمعنى من المعانى، ففى مقابل ثلاثة كتب مترجمة إلى الإنجليزية فى الستينيات، على رأسها «الإله الخفى» الذى هو النموذج التأسيسى لبنيوية جولدمان، هناك خمسة كتب فى السبعينيات، تضم «من أجل علم اجتماع الرواية» و«الإبداع الثقافى فى المجتمع الحديث» وغيره من كتب الفكر الفلسفى، وذلك مقابل كتاب واحد فى الثمانينيات التى شهدت التحول عن

البنيوية، والانصراف عنها إلى غيرها من المذاهب الأحدث.

ويعنى ذلك أن ارتفاع معدلات ترجمة كتب جولدمان، فى السبعينيات، كان بمثابة استجابة إلى الحماسة الثقافية العامة للبنيوية عموما والتوليدية خصوصا. والمؤكد أن تتابع الترجمة إلى الإنجليزية فى هذا العقد أتاح لمنهج جولدمان حضورا قويا فى العالم الأنجلوفونى، وأشاع ممارساته بين الباحثين المهتمين بأبنية الإبداع الثقافى فى علاقات تولدها عن الأبنية الاجتماعية. وكان هؤلاء يعارضون ببنيوية جولدمان التوليدية بنيوية كلود ليفى شتراوس الشكلية، ويستبدلون الفعل المتعدى للمنهج الذى تنفتح به البنيوية الأولى على التاريخ بالفعل اللازم للمنهج الذى تنغلق عليه البنيوية الأخيرة فلا تتعدى إلا إلى علاقاتها المحايثة، ومن ثم يضعون البنيوية التوليدية فى سياقها اليسارى العام بكل تنوعاته وتعارضاته التى جسّدتها وفرة إنجازات النقد الأدبى الماركسى.

ولكن علينا أن نتحدث عن هذا النوع من الشيوع بطريقة مغايرة على المستوى العربى لاستقبال كتابات لوسيان جولدمان، خصوصا أننا لن نجد حركة ترجمة إلى اللغة العربية موازية أو مكافئة لترجمته إلى اللغة الإنجليزية أو غيرها من لغات العالم المتقدم للأسف. لقد ظل الأمر لا يعدو ترجمة مجموعة من المقالات القليلة لجولدمان فى الأغلب، ولم يجاوز ذلك إلى كتبه الأساسية أو كتب البنيوية التوليدية بوجه عام. وإذا أضفنا تأخر التعرف العربى على أفكار جولدمان وكتبه، إلى جانب ضآلة ما ترجم له إلى الآن، وجدنا أنفسنا إزاء مظهر فعلى من مظاهر تخلف

الثقافة العربية المعاصرة فى متابعة ما يحدث فى العالم حولها، ومن ثم عجزها عن الإسهام الفاعل فى جانب مهم من جوانب المعرفة النقدية العالمية. ودليل ذلك أنه فى مقابل ترجمة تسعة كتب لجولدمان إلى الإنجليزية من سنة ١٩٦٤ إلى سنة ١٩٨٠ لم يترجم إلى اللغة العربية كتاب واحد فى هذه الفترة التى تمتد إلى ستة عشر عاما، والكتاب الوحيد الذى ترجم لجولدمان إلى الآن هو الكتاب الذى ترجمه بدر الدين عرودكى عن علم اجتماع الرواية سنة ١٩٩٢ بعد عقد كامل على وجه التقريب من شحوب الأضواء عن جولدمان.

ومهما يكن من أمر، فإن شيوع ترجمة جولدمان فى اللغة الانجليزية يمكن أن يتحول إلى دلالة قابلة للاجتهاد. وهى دلالة تلفت انتباهنا إلى أن أحد العوامل التى ساعدت على شيوع البنيوية التوليدية، بالقياس إلى غيرها من نظريات النقد الأدبى الماركسى فى العالم غير الاشتراكى، هو انتسابها إلى التيار الإنسانى الهيجلى فى الفلسفة الماركسية، وهو الاتجاه الذى يجمع ما بين إسهامات جورجى لوكاش وإرنست فيشر وهربرت ماركيوز وفردريك چيمسون وأمثالهم فى تقاليد النزعة المثالية التى لم تفارق التأثر بهيجل أو الانطلاق من بعض مقولاته الأساسية. وذلك اتجاه ينطوى على ما يقارب بينه وبين التيارات الليبرالية المخالفة للنزعات الاقتصادية الحدّية التى انطوى عليها الفكر الماركسى. وهى التيارات التى جذبها فى هذا الاتجاه الهيجلى للنقد الماركسى سماحة المنظور بالقياس إلى التعصب

الذى ورثه هذا النقد عن المرحلة الستالينية، كما جذبها قرب أفكاره الأساسية مع ما ألفته من فلسفات تعودت عليها، مقارنة بصعوبة الصياغات الجذرية الجديدة للجناح المضاد الذى أبرزته أفكار لوى ألتوسير ومدرسته التى ضَمَّتْ أمثال بيير ماشيرى فى فرنسا وتيرى إيجلتون فى انجلترا. أعنى تلك الصياغات التى حرصت على تأكيد فصم العلاقة بالمثالية، والانقطاع عن هيجلية ماركس الشاب، والتطوير العلمى لما أخذ يعرف باسم نظرية الإنتاج الأدبى.

ولم يكن بعيدا عن الاتجاه الهيجلى فى الماركسية، بل كان فى موضع بارز منه داخل الولايات المتحدة، كتاب الناقد الأمريكى فريدريك چيمسون «سجن اللغة: تقييم نقدى للبنيوية والشكلية الروسية» الذى صدر عن مطبعة جامعة برنستون سنة ١٩٧٢. وهو الكتاب الذى يتصل منظوره الأساسى بمنظور لوسيان جولدمان فى دائرة تقاليد النزعة الهيجلية فى الفلسفة الماركسية التى ينتسب إليها كلاهما، والتى وصلت حبال فريدريك چيمسون بمدرسة فرانكفورت الألمانية، وبخاصة إنجازات تيودور أدورنو (١٩٠٠-١٩٦٩) وڤالتر بنيامين (١٨٩٢-١٩٤٠) فى الدائرة نفسها التى عارضت ما بين لوكاش وممثلى مدرسة فرانكفورت الذين انحاوزا إلى أفق جديد من الواقعية التى جددت النظرة إليها أعمال برتولت برخت (١٨٩٨-١٩٥٦). ولم يمنع هذا التعارض الثانوى من اتفاق كتابات جولدمان وچيمسون فى المنحى الهيجلى من النقد الماركسى، وهو الاتفاق الذى دفع

كليهما إلى الاهتمام بالتفاعل الجدلى بين الذات والموضوع أو ما أطلق عليه چيمسون التفاعل بين «معطيات التجربة الفردية والأشكال الأوسع للمجتمع المؤسسى».

ولا شك أن صدور كتاب چيمسون فى أوائل السبعينيات كان بمثابة استجابة أمريكية يسارية إلى شكلية البنيوية اللغوية. ويكشف الكتاب عن ذلك عندما يوضح أن لغويات دى سوسير والشكلية الروسية والبنيوية الفرنسية على طريقة ليڤى شتراوس وچاك لاكان ورولان بارت (قبل أن يعلن انفصاله عن البنيوية سنة ١٩٧٠) تتماثل فيما تنطوى عليه من نظر غير تاريخى، يعلى من شأن التحليل الآنى (السينكرونى) على التحليل التعاقبى (الدياكرونى)، ويتجاهل دور الفاعل الذى ينتج البنية والمتلقى الذى يستقبلها. وفى مقابل ذلك، يولى كتاب چيمسون اهتماما بالمتلقى، مؤكدا أن النموذج البنيوى لا يمكن أن يكون نموذجا تأويليا أصيلا إلا إذا أعاد تأكيد مكانة الباحث الذى يقوم بالبحث، وأعاد فتح أبوابه فى الوقت نفسه على كل رياح التاريخ. ولكن ليس بالمعنى الذى يجعل من عملية القراءة إنتاج معان تفرضها أنساق تحتوى القارئ فى فعل استقباله النصوص التى تنغلق على أنساق مغلقة بدورها، وإنما بالمعنى الذى يفتح فعل القراءة على لحظتها التاريخية الخاصة، ويفتح أنساق النصوص على لحظات تاريخها الموازى، مطلقا سراح التفاعل بين لحظات الإرسال والاستقبال بما يفضى إلى أفق من الوعى التاريخى المفتوح. وذلك ما فعله الكتاب عندما أظهر الكيفية التى تحولت

بها الشكلية الروسية بعد إعادة إنتاجها والبنيوية اللغوية فى عملية إنتاجها إلى بنية دالة، هى أنساق موازية لأنساق عصر ما بعد الصناعة الذى تنغلق أنظمته فيما يشبه السجن، فتحيط بالإنسان من كل صوب وحدب، مغتربة بحضوره الفاعل فى لحظته التاريخية الحداثية.

وقد سبق لوسيان جولدمان فريدريك چيمسون فى تأكيد العلاقة الجدلية بين الذات والموضوع فى البحث المنهجى، كما سبقه إلى فتح مفهوم البنية على التاريخ، ومضى بعيدا فى تحديدها بوصفها وظيفة اجتماعية لحل إشكال بعينه. وهو التحديد الذى انتهى به إلى تناول البنية فى أفعال تولدها المتعاقبة، ابتداء من تولد العمل الأدبى بنية متلاحمة عن رؤية بعينها للعالم، وانتهاء بتولد هذه الرؤية المتلاحمة عن وضع مأزوم لمجموعة أو طبقة اجتماعية فى لحظة متعينة من الزمن. وكان مشروعه تقدما جديدا فى التطوير الجذرى للأبنية العقلية الهيجلية التى سبقه لوكاش إلى تطويرها.

وقد بدأ هذا المشروع منذ أن اتصل جولدمان بأعضاء مدرسة فرانكفورت فى شبابه الباكر، وقبل أن يبدأ دراسة الاقتصاد السياسى فى باريس سنة ١٩٣٤، ويحصل من السوربون على إجازة فى الأدب الألمانى وأخرى فى الفلسفة. وظل يواصل العمل فى المشروع بعد أن اضطر إلى مغادرة فرنسا بعد الاحتلال الألمانى فى الحرب العالمية الثانية. واستقر سنوات فى زيورخ التى حصل من جامعتها على درجة الدكتوراه

بأطروحة عن فلسفة عمانويل كانط فى الأربعينيات. وانتقل من زيورخ إلى چنيف التى عمل فى جامعتها تحت رعاية چان بياچيه الذى تأثر بنظريته التوليدية فى المعرفة. وظل فى چنيف إلى أن تركها عائدا إلى باريس ليواصل مشروعه فى مجال الإبداع الثقافى. ونشر كتابه عن «العلوم الإنسانية والفلسفة» فى دار النشر الجامعية بباريس سنة ١٩٥٢، ممهدا الطريق إلى كتابه الأساسى والتأسيسى فى النقد الأدبى، وهو الكتاب الذى كان أطروحته للدكتوراه التى قدمها إلى الجامعة الفرنسية، ونشرها تحت عنوان «الإله الخفى: دراسة فى الرؤية المأساوية ما بين كتاب الأفكار لبسكال ومسرح راسين».

وقد صدر الكتاب عن دار جاليمار سنة ١٩٥٥ فكان بمثابة إعلان حاسم وتأكيد دال على انبثاق التوليدية فى السنة نفسها التى أعلن فيها كلود ليڤى شتراوس عن انبثاق البنيوية المناقضة بكتابه «المدارات الشاجية» الذى كان تمهيدا لكتابه «الأنثروبولوچيا البنيوية» الذى صدر بعد ذلك بثلاث سنوات، تحديدا فى ١٩٥٨، بعد عامين من نشر جولدمان كتابه عن «راسين المسرحى» سنة ١٩٥٦، وقبل ستة أعوام من نشر جولدمان كتابه «من أجل علم اجتماع الرواية» الذى صدر سنة ١٩٦٤ عن دار جاليمار بباريس، بعد سنة واحدة من نشر رولان بارت كتابه «عن راسين» الذى فجر معركة النقد البنيوى وامتد بها إلى صفحات الجرائد اليومية. وبدأ ذلك مع ما نشره ريمون بيكار أستاذ الأدب فى السوربون وممثل التقاليد اللانسونية

(نسبة إلى الناقد الفرنسى جوستاف لانسون ١٨٥٧-١٩٣٤) العريقة من هجوم عنيف على ما تصوره تجديف بارت فى حق راسين فى جريدة «اللوموند» الفرنسية فى الرابع عشر من مارس ١٩٦٤. وكان ذلك الهجوم بمثابة الشرارة التى أشعلت حرائق المعارك التى تتابعت لسنوات بين البنيوية واللانسونية، أو بين أنصار الجديد وأنصار القديم فى النقد الأدبى.

ولم يكن أنصار الجديد تيارا واحدا فى هذه المعارك، فقد أعلن رولان بارت اختلافه مع قراءة لوسيان جولدمان لراسين الذى قرأه بارت بطريقة مناقضة، محاولا الكشف عن نوع مغاير من الأبنية. وكما اقترن نشر كتاب «الإله الخفى» لجولدمان بنشر كتاب ليفى شتراوس «المدارات الشاجية»، فى السياق الصاعد للبنيوية بجناحيها المتعارضين، كان نشر كتاب رولان بارت «عن راسين» فى السنة السابقة على السنة التى صدر فيها كتاب «من أجل علم اجتماع الرواية» تأكيدا للثنائية نفسها. أعنى تلك الثنائية التى تقابلت فيها بنيويتان أصبحتا جناحى الجديد الذى جاوز التقاليد اللانسونية فى فهم الأدب، محلقا فى غمار معاركه مع ممثلى القديم. وظلت هذه المعارك متصلة فى تعارضاتها التى انطلق منها سيرجى دوبروفسكى فى كتابه «لماذا النقد الجديد؟» الذى صدر بالفرنسية سنة ١٩٦٦ (وصدرت ترجمته الإنجليزية عن مطبعة جامعة شيكاجو سنة ١٩٧٣ فى سياق من الاهتمام الأمريكى المتصاعد بالبنيوية) قبل عامين فحسب من ثورة الطلاب الفرنسيين وأحداث مايو - يونيو ١٩٦٨ التى نقلت معارك

الجديد / القديم إلى وجهة أخرى.

ذلك كان هو السياق التاريخى الذى طالعت فيه دراسة لوسيان جولدمان عن «علم اجتماع الأدب: الوضع ومشكلات المنهج» فجذبتنى إليها منذ المقدمة الأولى التى تقول إن أول ما يستند إليه الفكر البنيوى التوليدى هو أن أى تأمل فى العلوم الإنسانية يتم من داخل المجتمع لا من خارجه، وأن هذا التأمل جزء -يتفاوت فى الأهمية حسب الظروف بالطبع- من الحياة العقلية لهذا المجتمع، ومن ثم الحياة الاجتماعية ككل. وبقدر ما يشكل هذا التأمل جانبا من الحياة الاجتماعية فإنه يغيرها بما يحققه من تقدم يتناسب مع أهميته وفاعليته. ويمضى جولدمان من هذا الأساس مؤكدا أن ذات الفكر فى العلوم الإنسانية تشكل -إلى حد ما على الأقل، وبعدد من التوسطات- جزءا من الموضوع الذى تتوجه إليه، كما أن هذا الفكر من ناحية أخرى لايؤسس بداية مطلقة، ويتشكل عموما بمقولات المجتمع الذى يدرسه أو المجتمع الذى ينبع منه، الأمر الذى يؤكد أن موضوع البحث أحد العناصر المكونة بل واحد من أهم العناصر المكونة لبنية فكر الباحث أو الباحثين.

وكانت هذه المقدمة الأولى حلا بارعا لما كنت أبحث عنه من صيغة جدلية تخفف، منهجيا، الطابع المثالى لصيغة هيجل عن وحدة الذات والموضوع فى الفكر، وتستبدل بالتركيز الهيجلى على الروح تركيزا أكثر توافقا مع الوضع الإيجابى الذى يتقدم به البحث حين يدرك الباحث أن فكره جانب مهم، ولكن مجرد جانب

فحسب من الواقع. وكان معنى ذلك أن العلوم الإنسانية، ومنها النقد الأدبى، لايمكن أن يكون لها طابع موضوعى صرف كطابع العلوم الطبيعية، وأن تَدَخُّلَ قيم خاصة بمجموعات اجتماعية بعينها فى بنية الأفكار النظرية التى نقارب بها موضوعاتنا أمر عام وحتمى. ولكن من غير أن يعنى ذلك أن العلوم الإنسانية لايمكن أن تصل من حيث المبدأ إلى دقة شبيهة بدقة العلوم الطبيعية. إن الدقة ممكنة وإن اختلفت من حيث نوعها، وقائمة فى مجالها النوعى الذى يقوم على توازن الذاتى والموضوعى بما يسمح بدرجات من التثبيت المنهجى لايمكن استبعادها فى عمليات البحث المختلفة.

ولم يكن هذا الفهم لموضوعية البحث فى العلوم الإنسانية، من غير غلو فى ادعاء الحيدة المطلقة أو التطابق المنهجى مع العلوم الطبيعية، هو وحده الذى جذبنى إلى أفكار جولدمان الذى سعيت إلى متابعة ما ترجم له إلى اللغة الإنجليزية، فقد كان هناك الإيمان بالوظيفة الاجتماعية للبحث فى العلوم الإنسانية التى ينتسب إليها النقد الأدبى، وتأكيد أن النقد الأدبى جزء من الحياة العقلية للمجتمع ومن ثم الحياة الاجتماعية بوجه عام، وأنه يسعى إلى تغيير هذه الحياة بما يحققه من تقدم يتناسب مع أهميته وفاعليته، ويسهم فعليا فى هذا التغيير بواسطة ما يشيعه من وعى فى أذهان القراء المتابعين. ولايفعل الناقد ذلك بحيل بهلوانية، أو تخييل استعراضى أو تلاعب برطانة غامضة ليس تحتها كبير معنى، وإنما بما يحرزه من تقدم فى المعرفة الأدبية،

وما يحققه بهذه المعرفة من خبرة معمقة بالواقع الذى يتولد منه الأدب والنقد معا، خبرة تدفع أصحابها الذين اغتنوا بها إلى تطوير الواقع، والعمل على الانتقال به من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية.

وأتصور أن أفكار البنيوية التوليدية أخذت تنتقل إلى النقد العربى فى السبعينيات، فى موازاة شيوعها على المستوى العالمى، ولكن كان ذلك بعد إرهاصات أولية فى النصف الثانى من الستينيات لم يتأثر بها المشهد الثقافى تأثرا فعالا يؤدى إلى تغيير فى الاتجاه. ولعلى لا أبالغ لو قلت إن ما انتقل من أفكار البنيوية فى هذه الفترة كان يؤدى دورا مزدوجا، يفتح أفقا جديدا لتطوير المعرفة النقدية والوصول بها إلى مدى أعمق من الانضباط العلمى فى جانب، ويواجه المزالق التى ينطوى عليها التسليم بالبنيوية الشكلية فى تجاهلها للتاريخ فى جانب ثان. وقد كان ذلك واضحا على نحو ضمنى على الأقل فى الكتابات العربية المبكرة عن البنيوية التوليدية، وهى الكتابات التى كانت تعبيرا فكريا بمعنى من المعانى عن موقف أصحابها الذين حاولوا كبح جماح البنيوية الشكلية بالبنيوية التوليدية، ورد المتحمسين لها إلى التاريخ الذى حاولوا الفرار منه.

وكانت كتابات محمود أمين العالم سابقة فيما قامت به من تعريف بالبنيوية الشكلية والاتجاهات الفرنسية المعارضة لها. ويلفت الانتباه فى ذلك المجال النقد الباكر الذى وجهه محمود العالم إلى البنيوية الشكلية فى مقالته «نقد جديد أم خدعة

جديدة». وهى المقالة التى استعار لها عنوان دراسة ريمون بيكار التى كثّفت الهجوم العاصف للأخير على كتاب رولان بارت «عن راسين». وكانت أصداء دراسة بيكار التى نشرها سنة ١٩٦٥ لا تزال مدوية إلى الدرجة التى دفعت بارت إلى الرد عليها بدراسته «النقد والحقيقة» التى نشرها سنة ١٩٦٦، أى السنة نفسها التى نشر فيها محمود أمين العالم مقالاته عن اتجاهات الحركة «الهيكلية» فى فرنسا ضمن السلسلة التى أطلق عليها عنوان «البحث عن أوربا».

ومن الجدير بالذكر أن مقالة العالم عن «الأدب وقوانين السوق» التى نشرها فى هذه السلسلة (أوائل نوفمبر ١٩٦٦) كانت تقديما موجزا للمدرسة الاجتماعية الجديدة لدراسة الأدب فى فرنسا من خلال مدرسة جولدمان التى عرضت المقالة لبعض أفكارها عن رؤية العالم، خصوصا الأفكار التى تشير إلى كتابى «الإله الخفى» و«من أجل علم اجتماع للرواية». ويبدو أن حماسة محمود العالم للوكاش جعلته لا يرى فى عمل لوسيان جولدمان جديدا جذريا بالقياس إلى أعمال أستاذه لوكاش الذى تأثر العالم بمنطلقاته النظرية.

ولكن إذا كانت كتابة العالم عن البنيوية (الهيكلية) التوليدية قد أظهرت نوعا من عدم الحماسة، رغم هاجس البحث عن منهج جديد للنقد الأدبى، فإن كتابة سيد ياسين غن لوسيان جولدمان قد أظهرت حماسة مغايرة فى التعاقب التاريخى للكتابة العربية عن البنيوية التوليدية. وقد أتيح لسيد ياسين أن يذهب إلى

فرنسا للدراسات العالية خلال سنوات العراك البنيوى، فراقب هذا العراك الذى ملأ الدنيا وشغل الناس، متأملا تياراته على النحو الذى انتهى إلى التعاطف مع البنيوية التوليدية. وما إن عاد من فرنسا حتى أخذ ينشر فى مجلة «الكاتب» المصرية سنة ١٩٦٨ دراسته الأولى عن التحليل الاجتماعى للأدب، مقدما أفكار جولدمان والفرضيات الأساسية التى يقوم عليها منهجه. وهى الدراسة التى نشرها مع غيرها من الدراسات التى لم تخل من الحديث عن جولدمان ومدرسة النقد الاجتماعى الفرنسى فى كتابه «التحليل الاجتماعى للأدب» الذى صدر فى القاهرة عن مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٠، رائدا الطريق التى مضت فيه كتابات مغربية ومشرقية. وربما كانت بداية الكتابات المغربية البحث الجامعى الذى أعده محمد رشيد ثابت عن «البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى فى حديث عيسى بن هشام» الذى فرغ منه سنة ١٩٧٢ (وطبع بعد ذلك فى الدار العربية للكتاب فى تونس سنة ١٩٧٥). ولا أعرف بعده سوى ما كتبه جمال شحيد عن «النقد الأدبى الحديث كما يراه لوسيان جولدمان» فى مجلة «مواقف» سنة ١٩٧٨، وما كتبه رشيد الغزى فى السنة نفسها عن «النظرية الاجتماعية فى الأدب» ضمن كتابه «قضايا الأدب العربى» الذى أصدره مركز الدراسات والأبحاث بالجامعة التونسية سنة ١٩٧٨، فضلا عن كتاب صلاح فضل «منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى» الذى صدر فى السنة نفسها. ونزيد على ذلك ترجمة مصطفى المسناوى المبكرة لدراسة جولدمان عن

«علم اجتماع الأدب: الوضع ومشكلات المنهج» تحت عنوان «المنهجية فى علم اجتماع الأدب» التى نشرها فى الدار البيضاء سنة ١٩٧٩، وهى السنة التى شهدت دراسة حلمى شعراوى عن «لوسيان جولدمان: بعض آرائه فى الاجتماع والسياسة» فى مجلة دراسات عربية. وكان ذلك قبل أن ينشر محمد برادة دراسته عن «الرؤية للعالم فى ثلاثة نماذج روائية» فى مجلة الآداب سنة ١٩٨٠. وقبل أن يترجم بدر الدين عرودكى الفصل الأخير من كتاب جولدمان «من أجل علم اجتماع الرواية» سنة ١٩٨٠. وكان ذلك هو السياق الذى نشرت فيه دراستى عن البنيوية التوليدية فى يناير ١٩٨١، فى وقت لم أكن أعلم فيه شيئا ذا بال عن إنجاز الكثيرين من الذين سبقونى إلى جولدمان.

جولدمان ورؤية العالم

لوسيان جولدمان (١٩١٣-١٩٧٠) واحد من أهم أتباع جورجى لوكاش (١٨٨٥-١٩٧١) فيما يطلق عليه اسم المدرسة الهيجلية الجديدة فى النقد الماركسى للأدب. يشترك مع أستاذه فى مجموعة من المفاهيم الأساسية مثل مفهوم البنية الدالة ومفهوم الوحدة الشاملة ومفهوم الوعى الممكن ومفهوم التشيؤ. وهى مفاهيم كانت بمثابة البداية التى انطلق منها جولدمان، مازجا بينها وغيرها من المفاهيم التى تعلمها من عالم النفس السويسرى المعروف ببحوثه عن عمليات الفكر فى مرحلة الطفولة. أعنى چان بياچيه (١٨٩٦-١٩٨٠) الذى يلتقى جولدمان وإياه فى بعض المفاهيم التى بسطها بياچيه فى كتابه المتأخر عن «البنيوية». وقد صدر الكتاب بالفرنسية سنة ١٩٦٨، قبل عامين من ترجمته إلى الإنجليزية سنة ١٩٧٠، كاشفا عن ما يمكن أن نرى فى مفهومه عن الكلية wholeness وجها موازيا لمفهوم لوكاش عن الوحدة الشاملة totality. ويوازى ذلك ما نراه فى حديثه عن الانتظام الذاتى دعما لمفهوم التلاحم الذى لم يتخل عنه جولدمان قط. وأهم من ذلك ما يؤكده بياچيه من علاقة بين البنية والوظيفة، وبين الأبنية اللغوية والتشكلات الاجتماعية، بل إن مفهوم التولد نفسه لا يخلو منه كتاب بياچيه خصوصا فى حديثه عن الأبنية النفسية التى يفيد فى تحديدها من دراساته المبكرة عن التطور العقلى للطفل.

ولكن جولدمان يتميز عن كل من بياچيه ولوكاش بالتوغل فى التحليل البنيوى لمنجزات الخلق الثقافى فى مستويات تشكيله الدالة على رؤى العالم التى هى أبنية متولِّدة ومولدة فى الوقت نفسه. ومن هذه الزاوية يقدم عمله تطويرا لمفهوم الأبنية العقلية الهيجلية التى استغلها لوكاش فى أعماله الباكرة، خصوصا فى كتابيه عن «نظرية الرواية» (١٩١٦) و«التاريخ والوعى الطبقى» (١٩٢٣). ولذلك يهتم جولدمان بدراسة بنية العمل الأدبى دراسة تكشف عن الدرجة التى يجسّد بها هذا العمل بنية الفكر عند طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمى إليها مبدع العمل. وتحاول دراساته تجاوز الآلية التى وقع فيها التحليل الاجتماعى التقليدى للأدب، وذلك بتركيزه على بنية فكرية تتمثل فى رؤية للعالم تتوسط ما بين الأساس الاجتماعى الطبقى الذى تصدر عنه والأنساق الأدبية والفنية والفكرية التى تحكمها هذه الرؤية وتولدها. وهو يتناول هذه البنية المتوسطة، أو رؤية العالم، بوصفها «كلية متجانسة» تكمن وراء الخلق الثقافى وتحكمه، وذلك بالقدر الذى تتجلى فيه وتتكشف بواسطته، فهى البنية المتوسطة التى لا تفارق منشأها الاجتماعى، فى حضورها الذى يتحكم فى مجموعة من الأبنية المتغايرة من حيث المحتوى، المتجاوبة من حيث العلائق الوظيفية التى تحكمها، والتى ترتد إلى هذه البنية المتوسطة الكاشفة عن أساسها الاجتماعى.

ولكى نوضح مفهوم «رؤية العالم» بوصفه مفهوما جذريا فى منهج جولدمان، علينا أن نفكر فى هذه الرؤية من حيث هى،

كيان وجودى (أنطولوچى) قار داخل العمل الأدبى وخارجه فى آن. ويعنى ذلك فهم هذه الرؤية من حيث هى أساس معرفى (إبستمولوچى) لفهم العلاقة بين الأجزاء والكل داخل كل بنية من منجزات الخلق الثقافى بما فيها الأدب من ناحية، وفهم العلاقة بين أبنية الخلق الثقافى بعضها ببعض من ناحية ثانية، وبينها جميعا وبين بنية أخرى أشمل تحكمها وتنظمها وتصل ما بينها والأوضاع التاريخية للمجموعة الاجتماعية أو الطبقة من ناحية أخيرة.

وعند هذا المستوى، يجب أن نضع فى تقديرنا أن لوسيان جولدمان ينطلق من المادية التاريخية، ويجعل للوضع الاقتصادى أهمية كبيرة فى الحياة الاجتماعية، ويرى أن هذا الوضع وما يرتبط به هو الذى يكوّن الطبقات ويحدّد علاقات بعضها بالبعض، بحيث يتكون من هذه العلاقات ما يسميه الواقع الاجتماعى. وإذا كان ما يحدد الطبقة عن غيرها هو دورها الذى تقوم به فى عملية الإنتاج، والعلاقات التى تربطها بغيرها من الطبقات، فإن هذين البعدين يتجاوبان ليصنعا الوعى الجماعى للطبقة الذى هو بنية فكرية خاصة بالطبقة. وهو - من حيث كونه بنية- وعى متحرك لا يتصف بالجمود شأنه شأن الطبقة التى تشكله. وأهم خاصية لهذا الوعى أنه موجود فى الطبقة وبها. أعنى أنه لايمثل كيانا وجوديا (أنطولوجيا) منعزلا بل يمثل كيانا قاراً فى الوعى الفردى لكل أفراد الطبقة.

لكن هذا الوعى يأخذ شكلين متمايزين رغم ما بينهما من تداخل وتجاوب، ورغم أن كليهما يشكل وحدة. أما أولهما فهو ما يسميه جولدمان «الوعى الفعلى» Conscience réelle أو الوعى الموجود تجريبيا على مستوى السلب، وينحصر فى مجرد وعى بالحاضر، وأما ثانيهما فهو «الوعى الممكن» Conscience Possible وينشأ عن الوعى الفعلى، ولكنه يتجاوزه ليشكل الوعى بالمستقبل. وذلك طبيعى لأن الوعى بالحاضر لابد أن يولد وعيا بإمكان تغييره وتطويره. وإذا كان الوعى الفعلى يرتبط بالمشكلات التى تعانيها الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، من حيث علاقاتها المتعارضة ببقية الطبقات أو المجموعات، فإن الوعى الممكن يرتبط بالتصورات التى تطرحها الطبقة لتحل مشكلاتها وتصل إلى درجة من التوازن فى العلاقات مع غيرها من الطبقات أو المجموعات.

وعندما يصل الوعى الممكن إلى درجة من التلاحم الداخلى التى تصنع كلية متجانسة من التصورات عن المشكلات التى تواجهها الطبقة وكيفية حلها، وعندما تزداد درجة التلاحم شمولا لتصنع بنية أوسع من التصورات الاجتماعية والكونية، عندما يحدث ذلك يصبح الوعى الممكن رؤية للعالم. وإذن، فأهم شرط من شروط الرؤية أنها جماعية بالضرورة، أى تنتج عن ذات فاعلة تجاوز الذات الفردية وتحتويها، ذلك لأن تجربة الفرد وحده قصيرة ومحدودة جدا بحيث لا تستطيع أن تخلق رؤية العالم التى هى من صنع ذات جماعية مجاوزة للفرد الذى هو طرف فاعل

فيها ضمن المجموعة الاجتماعية التى ينتمى إليها.

وكل عمل إبداعى هو تجسيد لرؤية العالم التى تصنعها الذات المجاوزة للفرد، وذلك بالمعنى الذى ينقل هذه الرؤية من مستوى الوعى الفعلى الذى بلغته إلى مستوى الوعى الممكن، خصوصا عندما يكشف العمل الإبداعى عن التلاحم العلائقى للرؤية وتجانسها الفكرى من منظورها الخاص على الأقل. ولا يتأتى ذلك إلا لكبار المبدعين والكتاب الذين لا يكتفون بنقل ما هو واقع، ولا يتوقفون عند حدود الوعى الفعلى مقتصرين على وصفه، وإنما يلقون الضوء بأعمالهم على التلاحم البنيوى لرؤى العالم التى تتولد منها أعمالهم، كاشفة عنها ومؤكدة التلاحم العلائقى لوعيها الممكن فى الوقت نفسه. وذلك هو أصل القيمة الموجبة للأعمال الفنية والفكرية البارزة، من حيث هى إبداعات تكشف عن رؤية متلاحمة للعالم، ومن ثم عن سر تولدها فيه، وسر تلاحمها الموازى لتلاحم الرؤية التى تولدت عن العالم وفى العالم. ويترتب على ذلك أن العلاقة الأساسية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الثقافى فى الفكر والفن لا تنحصر فى مضمون هذين المجالين من الواقع الإنسانى، وإنما تجاوز المضمون إلى الأبنية المتجاوبة ما بين رؤى العالم التى تصوغها الذوات المجاوزة للفرد والأعمال الإبداعية التى تتولد عن هذه الرؤى بواسطة الأفراد المتميزين الذين ينطوون عليها فى الوقت نفسه.

وليس من الضرورى أن تحدث رؤية العالم عند أفراد المجموعة الاجتماعية على مستوى «الوعى» بالمعنى المستخدم فى

التحليل النفسى عند سيجموند فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩). كما أنها لا تحدث على مستوى «اللاوعى» بالمعنى الفرويدى للكلمة أيضا، ذلك لأن مفهوم «اللاوعى» عند فرويد ينطوى على عمليات كبت لا يسمح بها الوعى الفردى، وليس ذلك ما يحدث على مستوى بنية الوعى المشكلة لرؤية العالم عند أفراد الطبقة. إن هذه البنية تحدث، أو توجد، على مستوى ثالث، هو المستوى الذى يسميه جولدمان مستوى «الوعى الضمنى» أو «غير الوعى» -Non conscious. ويتضح هذا النوع من الوعى عندما أتحدث، مثلا، عن طبيعتى الفيزيولوچية كإنسان متعين، إذ قد لا أعى النسق الذى يحدد عمل أجهزتى الحيوية، أو النظام البيولوجى داخل جسمى، ولكن عدم وعيى بهذا النسق أو النظام لا يمثل حالة من حالات اللاوعى unconscious بالمعنى الفرويدى، لأنى لا أكبح هذا النسق أو النظام. أنا لا أدرى عنه شيئا فحسب. وإذا وصفه لى عالم فمن المنطقى أن أفهمه وأصبح عارفا به، ومن ثم تزداد خبرتى الواعية به [1].

وإذا كان الوعى الضمنى، على هذا النحو، وعيا يتجاوز صفات المصطلح السيكولوجى الفرويدى، فى إلحاحه على مفهوم الكبت، فإنه وعى يتمثل فى بنية فكرية وشعورية وسلوكية، تعمل فى أفراد الطبقة أو المجموعة الاجتماعية عملا أشبه بعمل الأنسقة أو الأنظمة البيولوجية التى تحكم سلوكنا. ومن المؤكد أنه وعى يتجاوز مفهوم اللاوعى الجمعى بمعناه المستخدم عند كارل يونج (١٨٧٥-١٩٦١) فى الوقت نفسه، ذلك لأنه وعى ضمنى

جماعى له وجود محدد، يتمثل فى نسق من التصورات المتلاحمة تجمع ما بين أفراد الطبقة أو المجموعة، فتجعلهم يشعرون ويفكرون ويسلكون بطريقة معينة، فى لحظة تاريخية محددة وليس فى مطلق الزمان، وتبعا لعلاقات اجتماعية محددة وليس تبعا لنماذج عليا ذات طبيعة مطلقة.

ويعنى ذلك أن «رؤية العالم» تتميز – فضلا عما سبق– بأنها مفهوم تاريخى، يصف الاتجاه الذى تتجهه الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، فى فهم واقعها الاجتماعى ككل، بحيث يصل هذا المفهوم ما بين قيم هذه الطبقة –أو المجموعة الاجتماعية– وأفعالها، فى وحدة تصورية من ناحية، ويميز ما بينها وبين غيرها من ناحية أخرى. ولذلك، يستخدم جولدمان المصطلح –رؤية العالم– باعتباره مصطلحا «يلائم ذلك الكل المركب من أفكار ومطامح ومشاعر، تصل ما بين أفراد مجموعة اجتماعية (تأخذ شكل طبقة فى أغلب الأحوال) وتفصل ما بينهم وبين غيرهم من أفراد المجموعات الاجتماعية الأخرى»(٢).

قد ترجع بنا «رؤية العالم» على هذا النحو إلى مفهوم لوكاش عن «الكلية الاجتماعية» أو الوحدة الاجتماعية الشاملة. ولكن جولدمان يطور هذا المفهوم، خصوصا عندما يعالج الرؤية بوصفها بنية لا تفهم إلا فى أدائها لوظيفة، وعندما يفهم هذه البنية فى ضوء السيكولوجية المتطورة التى ثقفها عن أستاذه چان بياچيه، فينظر إلى «رؤية العالم» من حيث تولدها عن مشكلات تتطلب حلا، ومن حيث هى نسق متلاحم يضع المشكلات

مقابل حلولها، فتصبح «رؤية العالم» -والأمر كذلك- بنية شاملة، تهدف بنسقها المتلاحم إلى تطويع الموقف الذى تعانيه الطبقة أو المجموعة، تماما كما ينبع نسقها المتلاحم من الرغبة فى تطويع الموقف. ولذلك يعرفها جولدمان بأنها «خط متلاحم من المشاكل والإجابات»[٣]. وهو تعريف ينطوى على نوع من التمييز بين رؤية العالم والإيديولوجيا، فالإلحاح على التلاحم فى الرؤية يؤكد وضعها المتميز إيجابا، خصوصا حين نضع فى اعتبارنا أن جولدمان يرى أن الإيديولوچيا منظور جزئى، أحادى الجانب، مشوّه للوعى، وليست نظرة شاملة متلاحمة للعالم. وإذا كانت الإيديولوچيا تزييفاً للوعى، ومن ثم تبريراً لما هو قائم بتخييل محاسنه، فإن رؤية العالم تكدح للوصول إلى لون من الحقيقة، هى فى النهاية الحقيقة من وجهة نظر بشر محددين فى لحظة تاريخية محددة.

ولكن إذا كانت رؤية العالم لا توجد خارج الأفراد فإنها ليست من صنع الفرد الواحد أو المتوحد. إنها من صنع المجموعة لأن الفرد لا يتحرك إلا على أساس من علاقته بغيره. وإذا كان الخطأ الأساسى لبعض النظريات السيكولوجية، فيما يرى جولدمان، يرجع إلى تركيزها المستمر على الفرد، بوصفه حقيقة مطلقة متوحدة، فإن التركيز، عند جولدمان، يتركز حول الذات الجماعية التى تتحقق بينها وبين موضوعها وحدة جدلية من ناحية، وتنطوى على علاقة بذوات مماثلة من ناحية ثانية، فتتشكل نتيجة لذلك ذات جماعية أعم من الفرد. وهذا كله طبيعى، لأن

جولدمان يرى أن النشاط الإنسانى يتم بواسطة الـ«نحن» وليس «الأنا». صحيح أن بنية المجتمع المعاصر تميل إلى إخفاء الـ«نحن» وتحويلها إلى مجموعة من الذوات المنعزلة، لكن تظل العلاقة الجماعية قائمة بين الذوات، فتصنع علاقة الـ«نحن» التى تتجلى فيما تمارسه الجماعة فعلاً من الأفعال على مستوى الموضوع. وعند هذا المستوى يترك جولدمان مفهوم الذات الفردية ليؤكد الذات المجاوزة للفرد Trans Individual Subject. يعنى بهذا المصطلح أن الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، حاملة رؤية العالم وخالقتها، وأن البنية المتلاحمة لهذه الرؤية ليست من صنع الفرد المفرد وإن كانت متضمنة فى وعيه بالضرورة.

ويؤكد ارتباط مفهوم «رؤية العالم» بمفهوم «الذات المجاوزة للفرد» عدة أمور مهمة. منها أن هذه الرؤية تتجلى فى الأعمال الفنية والأدبية والفكرية للطبقة. ولعل لفظة «تتجلى» فى هذا السياق لفظة مراوغة تعكر على ما يقصده جولدمان. ومن الأدق أن نقول إن رؤية العالم تعبر عن نفسها بأشكال مختلفة، وتولد مجموعة من الأعمال، تختلف ظاهريا اختلاف الفلسفة عن الأدب، ولكنها تتجاوب بنيويا من حيث تعبيرها عن هذه الرؤية وتولدها عنها. ومن هذه الزاوية، تتأكد أهمية الفلاسفة والفنانين والأدباء الكبار، بل قيمة كبار القادة السياسيين، فى جانب أساسى من جوانب القيمة الاجتماعية، وذلك من منطلق أنهم المعبرون عن بنية رؤية العالم عند الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية التى ينتمون إليها. ويرجع تميزهم على غيرهم إلى أنهم يصوغون هذه الرؤية

فى أقصى درجات تلاحمها البنيوى. وما يميز واحدهم عن غيره هو مدى تباين صياغة التلاحم البنيوى للرؤية ودرجة التجانس العلائقى الذى يبين عنه فى صياغتها الفنية أو الفكرية.

ويترتب على ذلك أن الأعمال الأدبية، شأنها شأن الإبداعات الفنية والنظريات الفلسفية والمشروعات السياسية، أعمال فردية وجماعية فى آن. جماعية لأن الوعى الطبقى للمجموعة الاجتماعية هو الذى ينطوى على مكونات رؤية العالم. وفردية لأن الأديب الأصيل هو القادر على أخذ هذه المكونات ونظمها فى عمل ينطوى على أقصى درجة من التلاحم والوحدة، فيحقق لرؤية العالم نفسها أقصى درجة من التماسك والوحدة. وكأن الفنانين والأدباء والفلاسفة وكبار القادة السياسيين هم الذين يرفعون «رؤية العالم» من مستوى الوعى الفعلى إلى مستوى الوعى الممكن عند الطبقة أو المجموعة الاجتماعية التى ينتمون إليها. إن أعمالهم، على هذا النحو، تنطوى على تلاحم داخلى ينبع من التلاحم الخارجى فى «رؤية العالم» ويقوى منه. وبقدر ما يؤكد هذا الفهم الطبيعة التوليدية للأبنية الداخلية لهذه الأعمال فإنه يؤكد استحالة فهمها دون ربطها بالبنية الشاملة التى تولدت منها.

ونتيجة لذلك، يطلق جولدمان على منهجه النقدى مصطلح «البنيوية التوليدية» الذى يكشف عن بعدين مهمين غير منفصلين فى المنهج. أما البعد الأول فيتمثل فى «بنيوية» المنهج: على مستوى النموذج التصورى الذى يحكم إجراءات المنهج

وممارساته أو تطبيقاته، وعلى مستوى الواقع التجريبى للمادة سواء من حيث النظر إليها فى علاقاتها التى تحكم شتاتها الظاهر أو تحول هذا الشتات إلى كلية أو بنية تحقق وحدة شاملة بين مقولات متلاحمة. ويعنى ذلك أن الواقع التجريبى ليس مجرد ركام من الظواهر أو الأحداث وإنما مجموعة من الأبنية. ولا سبيل إلى فهمه لو نظرنا إليه متجاهلين منطقه البنيوى.

وإذا نظرنا إلى الأدب، من هذه الزاوية، قلنا إن الأدب ليس مجموعة من الأعمال المتناثرة، تضم عناصر متراكمة أو متجاورة فحسب، وإنما هو مجموعة من الأبنية تنتظم كل عمل على حدة فى بنية من العناصر المتلاحمة، وتنتظم مجموعة من الأعمال فى بنية أخرى أكثر شمولا. وكأن «بنيوية» المنهج على هذا النحو نسق تصورى يحكم العملية التى يقترب بها دارس الأدب من موضوعه المدرك، وهو العمل الأدبى أو الأعمال الأدبية، كما أنه نسق تصورى يحكم العمليات التى يتكون بها الموضوع المدرك ذاته أو الأعمال الأدبية فى نفسها.

ولكن هذا النسق التصورى ليس نموذجا مجردا يفرضه الدارس على المادة، كما أنه ليس نموذجا حسيا، متمثلا فى المادة، مستقلا تماما عن الدارس المدرك له، وإنما هو نسق تصورى ينطوى على تجريد وحسية فى آن، ويرجع إلى العلاقة بين الأعمال الأدبية والدارس فى الوقت نفسه، فيمثل -من هذه الزاوية- تطويرا لصيغة هيجل عن وحدة الذات والموضوع فى الفكر، ويؤكد أن أية محاولة لإلغاء الذات تنتهى إلى نزعة تجريبية

(إمبريقية) زائفة، كما أن أية محاولة لإلغاء الموضوع تنتهى إلى ذاتية ضارة. وإذا سيطر القطب الأول من هذين القطبين سادت الشكلية، وإذا سيطر القطب الثانى ساد الإسقاط. والنتيجة هى ضياع المعنى فى الحالين.

أما عندما يصل المنهج بين الذات والموضوع وصلا جدليا يحقق التفاعل المتوازن بين الطرفين، يؤكد المنهج كلية العملية الإدراكية فى دراسة البنية، من حيث هى وحدة شاملة لا تدركها سوى نظرة كلية ترى الكل الوظيفى فى علاقة أجزائه. وبالقدر نفسه، يؤكد المنهج الحضور الوجودى (الأنطولوچى) المستقل لبنية العمل الأدبى ذاته أو أبنية الأعمال الأدبية، بوصفها نسقا موجودا خارج ذات الباحث أو الناقد ومتأثرا بها فى الوقت نفسه. ويعنى ذلك أن كل باحث (وكل ناقد) يصدر عن «رؤية للعالم» توافق أو تخالف بدرجات متفاوتة متباينة رؤى العالم المتمثلة فى الأعمال الأدبية. والموضوعية -فى هذه الحالة- هى عدم التضحية بموقف الباحث، وعدم التضحية -فى الوقت نفسه- بالكيان الوجودى (الأنطولوجى) المستقل لبنية الأعمال الأدبية. وبهذه المعادلة الصعبة، عمليا، يتم الكشف عن التلاحم الداخلى للأبنية الأدبية المدروسة، دون تدخل مفروض من ذات الباحث على نحو يؤدى إلى تدمير الأبنية المستقلة للأعمال، ودون إلغاء لدور ذات الباحث فى التقاط الدلالة واكتشاف نماذج البنية أو الأبنية. ومهما كانت صعوبة هذه المعادلة فإن تحقيقها شرط لتدعيم الطبيعة الكلية للحديث عن البنيوية بوصفها منهجا، والبنية

بوصفها نسقا يحكم الظاهرة الأدبية.

والحديث عن بنيوية المنهج والظاهرة التى يعالجها لابد أن يقود إلى أمر مهم يرتبط بإلحاح المنهج على التقاط «كليات» الظاهرة وأنساقها أو نظمها، ومن ثم تحليلها تحليلا علائقيا يؤكد أن الظاهرة الأدبية تنطوى على خاصية الوحدة الشاملة التى لا يمكن اختزالها فى تجمع أو جماع أجزائها المنفصلة أو المنعزلة. ولذلك، يستبعد المنهج أية محاولة ذرية أو تجزيئية للاقتراب من الظاهرة، كما يستبعد أية محاولة سوسيولوجية تنحو منحى تجريبيا (إمبيريقيا) خشنا، يتوقف عند مشابهات مضمونية أو شكلية منعزلة، بل يؤكد المنهج تناول الظاهرة الأدبية من حيث هى بنية متلاحمة، لايمكن أن يساوى معناها المجموع المتناثر لأجزائها، بل يرتد معناها إلى العلاقات التى تصل ما بين هذه الأجزاء ، فتمنحها دورا داخل البنية التى تؤدى وظيفة اجتماعية بدورها. هكذا، يصبح المحرك الدافعى لإجراءات المنهج هو البحث عن النظام أو النسق القار فى الظاهرة، ذلك الذى يكمن وراء شتاتها الظاهرى فحسب. ويعنى اكتشاف هذا النظام أو النسق اكتشاف البنية، ومن ثم اكتشاف العلاقات المنظمة للعناصر، الواصلة بين الأجزاء، المفسرة للعناصر والأجزاء فى الوقت نفسه. والنتيجة هى أنه لا سبيل إلى إدراك الأجزاء فى ذاتها لأن الأجزاء لايمكن إدراكها إلا من حيث علاقتها بالكل، أى من حيث دورها التكوينى فى نظام أو نسق أو كلية من العلاقات المتلاحمة، أى فى بنية.

ولكن كيف توجد البنية نفسها على مستوى الموضوع المدروس؟ وهل يمكن عزلها عن ذات فاعلة تصنعها بوصفها موضوعا؟ وهل يمكن تصور البنية بوصفها نسقا مجردا بعيدا عن وظيفة، ومن ثم بعيدا عن معنى له دلالته التاريخية وشرطه الاجتماعى؟ إن هذه الأسئلة تعنى ربط الأعمال بكتابها فى مجال الأدب، كما تعنى ربط كتابة الأعمال بتأدية وظيفة ذات علاقة بمجموعة اجتماعية أو طبقة تواجه مشكلا تاريخيا. وأهم من ذلك أن هذه الأسئلة تقود إلى النظر إلى البنية نفسها بوصفها نتاجا لذات تاريخية مجاوزة للفرد، والنظر إلى هذا النتاج من حيث أداؤه وظيفة لهذه الذات التاريخية المنتجة له.

وعند هذه النقطة، يدخل مفهوم رؤية العالم فى صميم المنهج، بل يصبح علته المحركة وأساسه الدافعى الأول، ومن ثم يتكشف البعد المفهومى الثانى للمنهج، وهو البعد الذى يرى البنية فى تولدها، من حيث هى نتاج لذات تاريخية مجاوزة للفرد، ومن حيث هى بنية ذات دلالة مرتبطة بشرط إنتاجها أو تولدها، ومحققة لوظيفة أساسية تتصل بالمجموعة الاجتماعية أو الطبقة التى أنتجتها. ولا تنفصل البنية عن الممارسة من هذا المنظور ولا تنعزل عن السلوك الوظيفى لإنسان تاريخى. ولذلك، لايمكن فهمها منفصلة عن «البراكسيس Praxis» إذا استخدمنا هذا المصطلح الأثير عند جولدمان، كما لايمكن عزلها عن السلوك الإنسانى، فلا وجود لبنية دون وظيفة، كما أن وجود الوظيفة هو الذى يحدد البنية. ولا وجود للاثنين معا دون ذات مجاوزة للفرد تواجه

مشكلا تاريخيا محددا. يقول جولدمان:

> إن البنيوية التوليدية مفهوم علمي وإيجابى عن الحياة الإنسانية، مفهوم يتصل مفكروه الأساسيون بفرويد على أساسى سيكولوجى، ويتصلون بهيجل وماركس وبياچيه على أساس معرفى، مثلما يتصلون بهيجل وماركس وجرامشى ولوكاش على أساس تاريخى اجتماعى(٤).

هذا الاتصال الذى يتحدث عنه جولدمان بين البنيوية التوليدية من ناحية وكل هؤلاء الفلاسفة والمفكرين من ناحية ثانية يعنى التسليم بالبحث عن نسق أو نظام فى كل عمل أدبى، أى محاولة الوصول إلى بنية. ولكن هذه البنية لا تنعزل، من حيث هى نتاج لذات، فى مستوى فردى يتقوقع فى «الليبيدو»(٥) على نحو ما فهمه فرويد. إنها توجد فى أفق وظيفى مغاير. ويتكشف جانب من دلالتها على مستوى السلوك، حيث تصبح حلا لمشكل أو إعادة لتوازن معرفى فى ضوء سيكولوجية چان بياچيه. ويتكشف الجانب الثانى من دلالتها على مستوى تولدها من رؤية ذات جماعية مجاوزة للفرد.

ولذلك يفهم جولدمان البنية بوصفها وظيفة تؤدى كى تحقق توازنا مفتقدا بين مجموعة تاريخية ومشكل تاريخى محدد تواجهه. وبقدر ما تحل البنية مشكلا يدفع إلى تولدها، من حيث هى نتيجة له، فإن هذه البنية ليست حالا من السكون وإنما حال من الفعل الذى يمكن أن يؤدى إلى أبنية مغايرة. وليست أبنية

الأعمال الأدبية والفلسفية والفنية بعيدة عن هذا الفهم ما ظلت تتجاوب بنيويا مع الأبنية الأشمل التي تولدت منها.

ويعني الفهم الوظيفي للبنية أن الذات الفاعلة تواجه عالما اجتماعيا مبنيا، بدوره، لكن على نحو يؤدى إلى التعارض بين طموحات الذات وعلاقات هذا العالم. وينتج التعارض ما بين أبنية العالم، المستقلة والموجودة سلفا، والذات أبنية جديدة تتولد من التعارض. وهي أبنية تسعى بها الذات إلى حل مشكلها، وخلق توازن جديد يمكّنها من الاستمرار في العالم. هذه الأبنية الجديدة هي وعي ممكن يصنع بتلاحمه ووحدته رؤية العالم. وسواء نظرنا إليه بوصفه بنية واحدة شاملة، أو أبنية متعددة من المقولات المتلاحمة، فإنه نتاج ذات جماعية متميزة أو طبقة تواجه مشكلا تاريخيا لا يحل إلا بعملية هدم لأبنية وبناء أبنية جديدة، أبنية تعيد التوازن المفتقد، وتعين على استمرار الحياة من منظور المجموعة أو الطبقة.

وما دام العمل الأدبي بنية متولدة عن هذه البنية الأشمل فإنه يؤدى وظيفته في الاتجاه الذي تتجه إليه البنية الأشمل، وذلك على نحو يؤكد أن وظيفته هي التي تصنع بنيته، وتكسبه دلالته التي لا تفهم خارج إطار هذه البنية الأشمل. ويعني ذلك أن البنيوية التوليدية منهج يتحرك على مستويين مترابطين، يمثلان مقاربة داخلية وخارجية لدراسة العمل الأدبي، مقاربة تقوم على مراوحة مستمرة بين داخل العمل وخارجه. إنه منهج لا يفهم العمل الأدبي إلا من حيث هو نسق من العلاقات المتلاحمة

داخليا. ولكنه لايفهم هذا النسق على أنه مطلق، أو نظام مكتف بنفسه، مستقل تماما عن غيره، بل يفهمه من حيث هو وظيفة دالة على مستوى التلاحم الداخلي في العمل نفسه. ولكن بمجرد أن يتعمق المنهج في الكشف عن وظيفة هذا التلاحم يضطر للعودة إلى الخارج، حيث الطبقة أو المجموعة الاجتماعية للأديب المنتج. غير أنه لا يتوقف عندها إلا لكي يفهم رؤيتها من حيث كونها البنية الأشمل التي ولدت بنية العمل الأدبي، ومن ثم يعود مرة أخرى إلى بنية العمل الأدبي.. وهكذا دواليك، إلى أن يتعمق المنهج فهم العمل وشرحه من حيث هو بنية متعددة المستويات والإشارات.

وإذا أردنا أن نقترب من المستويات المتعددة لبنية العمل الأدبي على هذا النحو، قلنا إن العمل الأدبي بنية ما ظل ينطوي على نسق متلاحم لموقف تاريخي. ولكن الأمر لايتوقف عند هذا الحد، فالبنية ذات طابع وظيفي من حيث إنها تجاوز نوعي لمشكل قار في أعماق هذا الموقف. وهي بنية دالة من حيث إنها تنطوي على معنى موضوعي لهذا المشكل. وهي بنية جمالية لأنها تجاوز نوعي أو صياغة خيالية وليست تصورية للمشكل. وهي بنية موازية أو متجاوبة مع أبنية أخرى تصوغ المشكل صياغة نوعية مغايرة، مثل الفلسفة التي قد تصوغ المشكل نفسه بلغة التصورات والمفاهيم وليس بلغة الخيال. وهي لذلك كله بنية متولدة عن بنية أشمل ، هي رؤية العالم التي وصل إليها الوعي الممكن للمجموعة الاجتماعية أو الطبقة التي ينتمي إليها الأديب. وإذن،

فالعمل الأدبى أو الفنى بوجه عام بنية جمالية دالة يتحدد طابعها الجمالى بما تنطوى عليه عناصرها الأدبية المكونة من تلاحم دال، يقودنا إلى دلالة لا تنفصل عن تولد العمل وتحدد قيمته بالقدر الذى تحدد منهج دراسته.

ممارسة البنيوية التوليدية

ما فعله جولدمان فى كتابه «الإله الخفى» مع علمين فرنسيين من أعلام القرن السابع عشر، هما المؤلف المسرحى الشهير چان راسين والفيلسوف لويز بسكال، يعد أكثر النماذج توضيحا لمنهجه النقدى. لقد تكشفت له فى مسرحيات راسين بنية متكررة من المقولات -الله والإنسان والعالم- تتغير فى مضمونها وعلاقاتها المتبادلة من مسرحية إلى أخرى، لكنها تكشف عن رؤية خاصة للعالم، هى رؤية بشر ضائعين فى عالم يخلو من القيمة. ومع أن هؤلاء البشر يتقبلون العالم بوصفه العالم الممكن الوحيد لأن الإله غائب عنه، فإنهم لايكفون عن الوقوف ضد هذا العالم، ليبرروا أنفسهم فيه باسم قيمة مطلقة غائبة دوما عن النظر. ويجد جولدمان أساس هذه الرؤية فى الحركة الدينية التى عرفت فى فرنسا باسم الچنسينية[٦]. ويفسر لوسيان جولدمان «الچنسينية»، بدورها، على أنها نتيجة لإزالة نبالة الرداء Noblesse de robe من موظفى البلاط الذين كانوا يعتمدون اقتصاديا على الملكية رغم تضاؤل قوتهم مع نمو الحكم المطلق.

ولا يكتفى جولدمان بذلك بل يكشف عن تماثل بنيوى آخر بين مآسى راسين وكتاب «الأفكار» لبسكال، ويصل بين البنيتين على مستوى التولد بردهما إلى رؤية العالم عند الچنسينية، وبرد الچنسينية ومآسى راسين و«أفكار» بسكال على السواء إلى

مشكل اجتماعى لمجموعة اجتماعية محددة، وعلى نحو يكشف عن الدلالة الوظيفية المتجاوبة فى البنية الأشمل والأبنية الأقل شمولا فى العلاقة برؤية مأساوية للعالم. ولكى يثبت جولدمان هذا كله، يتحرك فى كتابه «الإله الخفى» على النحو التالى:

▪ فى مرحلة ازدهار الحكم المطلق فى فرنسا فى القرن السادس عشر، نظّم الملك بيروقراطية تدعمه من المحامين البرجوازيين، وجعل منهم نبلاء بمرسوم ملكى، الأمر الذى مكّنهم من تشكيل ما سمى النبالة الشرعية فى مقابل الأرستقراطية الإقطاعية القديمة. ولما كانت هذه النبالة الشرعية تدين فى وجودها الاجتماعى إلى الملك فقد أصبحت عونا له فى صراعه ضد الأرستقراطية. ولكن حدث، فى أوائل القرن السابع عشر، أن شعر لويس الثالث عشر أن النبالة الشرعية Officiers لم تعد أداة خاضعة لإرادته تماما، فخلق بيروقراطية أخرى منافسة لها Commissaires ومنحها حقوق البيروقراطية الأولى وامتيازاتها. وكان من الطبيعى، والأمر كذلك، أن يجد أفراد النبالة الشرعية أنفسهم فى مأزق صعب، فقد كانوا يدينون بوجودهم إلى الملك الذى انقلب عليهم وتخلى عنهم لأسباب غير معروفة. ولما كان هؤلاء بلا أحلاف طبقيين فقد ظلوا عاجزين فى مواجهة تصاعد الحكم المطلق، ولم يعد أمامهم من خيار سوى أن يشهدوا نهايتهم على يد من خلقهم.

▪ فى سنتى ١٦٣٧-١٦٣٨ تشكلت طائفة دينية هى الچنسينية. ورغم أنها كانت حركة دينية، يفخر ممثلوها بنقائهم

الكاثوليكى، ومحاربة التحرر والإباحية، فإن الحركة صارت هدفا لهجوم الكنيسة والحكومة، ومن ثم هدفا للاتهام بالهرطقة فى الدين. وعندما حلل جولدمان التعاليم النظرية لكل من أرنو Arnauld وباركوس Barcos وغيرهما من أقطاب الچنسينية، وجد ثلاث مقولات أساسية تشكل بنية: لقد أكد الچنسينيون أن الإله تخلى عن العالم وسحب منه نعمة الهداية والخلاص. وما دامت نعمة الخلاص منسحبة من العالم فليس فى العالم نفسه سوى الشر القاهر الذى يجر كل أفعال الإنسان إلى شراك المعصية المهلكة. وما دام العالم على هذا النحو، وما دامت نعمة الخلاص غير متاحة فيه، فلا مفر للإنسان من مواجهة المقدور عليه فى العالم لأنه لايستطيع أن يفعل شيئا فى مواجهته.

ويكشف جولدمان، على هذا النحو، عن تماثل بنيوى دقيق بين المأزق الاجتماعى للنبالة الشرعية والتعاليم الدينية للچنسينية. ويتضح التماثل على النحو التالى:

المجال الاجتماعى	المجال الدينى
١- خلق الملك النبالة الشرعية لكنه تخلى عنها لأسباب غير معروفة.	خلق الله العالم ولكنه تخلى عنه لأسباب غير معروفة.
٢- فأصبحت الظروف الاجتماعية مدمرة.	وأصبح العالم شرا كاملاً.
٣- لا قدرة للنبالة على مواجهة المقدور الملكى.	لا قبل للإنسان على الخلاص فى العالم.

▪ يكشف هذا التماثل البنيوى عن رؤية مأساوية للعالم، رؤية وجد كل من بسكال وراسين مكوناتها فى الچنسينية التى تأثرا بها، فصاغ كلاهما من هذه المكونات صياغة مختلفة عن الآخر، أعنى صياغة تصورية فكرية عند بسكال وصياغة تخيلية إبداعية عند راسين، لكن كل صياغة تتجاوب بنيويا مع الأخرى على أساس من المقولات المتكررة -الله، والإنسان، والعالم. وهى المقولات التى تتجاوب بها الصيغتان بنيويا، وذلك على نحو تحقق به كل منهما تطويرا لمكونات الرؤية المأساوية للعالم، ووصولا بها إلى أقصى درجة من التلاحم والوحدة.

وإذا كان هذا كله يؤكد أن رؤية العالم هى التى صنعت أعمال بسكال ومسرح راسين فإنه يعنى أن أعمالهما تولدت عن هذه الرؤية، واستمدت دلالتها من تحقيقها لوظيفة على مستوى مشكل اجتماعى واجهته مجموعة اجتماعية محددة. وما يبحث عنه جولدمان على هذا النحو هو جماع من العلاقات البنيوية بين النص الأدبى ورؤية العالم والتاريخ نفسه، ساعيا إلى الكشف عن الكيفية التى يتحول بها موقف تاريخى لمجموعة اجتماعية أو طبقة إلى بنية عمل أدبى، بواسطة رؤية العالم عند هذه المجموعة أو الطبقة. ولكن إدراك هذا التحول ودراسته لا يمكن أن يتم بدراسة العمل الأدبى من حيث هو بنية منغلقة على ذاتها، وإنما من حيث هو بنية متولدة. والسبيل الوحيد إلى ذلك هو أن نبدأ من العمل الأدبى أو الفكرى لكى ننطلق منه إلى التاريخ، ثم نعود من التاريخ إلى العمل فى حركة أشبه ما تكون بحركة «المكوك».

ويصف جولدمان هذه الحركة بأنها حركة جدلية من حيث إنها تقوم على منهج جدلى، يتحرك دائما ما بين العمل ورؤية العالم والتاريخ، وعلى نحو يكيف معه المنهج كل واحد من الأطراف الثلاثة مع الآخر، وينظر إلى كل واحد من الثلاثة فى ضوء الآخر.

وعند هذا المستوى، يميز جولدمان ما بين جانبين من عملية واحدة فى الدرس الأدبى، هما عملية التفسير أو الفهم وعملية الشرح. أما عملية التفسير فتتجلى فى الكيفية التى يفهم بها الدارس العناصر المكونة للعمل الأدبى، ومن ثم الكيفية التى نكتشف بها بنية هذا العمل. أما الشرح فهو النظر إلى هذه البنية الأدبية نفسها حيث هى وظيفة لبنية اجتماعية أوسع منها. وإذا كان التفسير درساً أدبياً على مستوى فهم البنية الداخلية للعمل الأدبى فإن الشرح درس اجتماعى على مستوى البنية الخارجية الأشمل. ولذلك، يقول جولدمان إن الشرح يتصل، تحديداً، بما يتجاوز نص العمل الأدبى، أما التفسير فإنه ملازم لنص العمل الأدبى، ذلك «لأن فهم الظاهرة هو وصف بنيتها وعزل معناها. أما شرح ألظاهرة فهو الإبانة عن تولدها على أساس من وظيفة تنطلق من ذات»(٧). وليست الحركة ما بين التفسير والشرح حركة متعاقبة تسير فى اتجاه أفقى لا يتكرر وإنما هى حركة متعاكسة، مكّوكية مثلما هى دائرية، فنحن ننطلق من التفسير إلى الشرح، ثم نعدّل من التفسير فى ضوء الشرح.. وهكذا دواليك إلى أن نصل إلى أدق إدراك لبنية العمل الأدبى.

ويؤكد جولدمان أن عمليتى الفهم (التفسير) والشرح

ليستا عمليتين عقليتين مختلفتين أو منفصلتين بل عملية واحدة مركبة تترابط بمتآزرات مختلفة. وإذا كان الفهم هو الكشف عن بنية دالة محايثة فى الموضوع المدروس، أى هذا العمل الأدبى أو ذاك، فإن الشرح إدماج هذه البنية فى بنية شاملة تغدو البنية الأدبية عنصرا تكوينيا من عناصرها. ولا يستكشف الباحث أو الناقد البنية الشاملة فى تفاصيلها وإنما بالقدر الذى يعينه على فهم تولد العمل الذى يدرسه، فالمهم هو تناول البنية المحيطة من حيث هى موضوع للدرس، وعلى نحو ينقلب معه ما كان شرحا ليصبح فهما، ويغدو البحث الشارح مطالبا بالاتصال ببنية جديدة أوسع.

ويقدم جولدمان مثالا لتوضيح الأمر بقوله إن فهم كتاب «الأفكار» لبسكال أو مآسى راسين يعنى الكشف عن الرؤية المأساوية التى تؤسس البنية الدالة التى تحكم عملى راسين وبسكال على السواء. ولكن فهم بنية الچنسينية المتطرفة يعنى شرح تولد «الأفكار» ومآسى راسين. وبالمثل، فإن فهم الچنسينية هو شرح لتولد الچنسينية المتطرفة. وفهم تاريخ نبالة الرداء (نبلاء الإدارة) فى القرن السابع عشر هو شرح لتولد الچنسينية. وفهم العلاقات الطبقية للمجتمع الفرنسى فى القرن السابع عشر هو شرح لتطور نبالة الرداء (نبلاء الإدارة)..إلخ.

ويترتب على ذلك إدراك صعوبة فصل التفسير المحايث عن الشرح بواسطة البنية المحيطة، وصعوبة التقدم فى أى مجال من مجالى التفسير والشرح إلا بمراوحة مستمرة بينهما. لكن هذا لا

يمنع فى النهاية من التمييز الدقيق بين العمليتين المتصلتين من حيث طبيعتهما والنتائج المترتبة على كل منهما، فالفهم أو التفسير عملية داخلية فى النصوص التى ندرسها، بينما الشرح خارجى دائما بالنسبة إلى هذه النصوص. وحركة المراوحة بينهما لا تدنى بكليهما قط إلى حال من الاتحاد بل إلى حال من المناقلة الفاعلة.

والأساس الفلسفى لهذه المناقلة يقوم على أبعاد معرفية (إبستمولوجية) مؤداها أن تقدم المعرفة لا يتم من البسيط إلى المركب وإنما من المجرد إلى الملموس، خلال مراوحة مستمرة بين الكل وأجزائه. ويرى جولدمان أن هذه المراوحة هى الأساس الذى تقوم عليه وحدة العملية المنهجية للتفسير والشرح. ولذلك فإن كليهما لايمثل إجراء مباينا للآخر بل وجهين لإجراء مركزى، إذ يتضمن التفسير وصف البنية المتأصلة فى الموضوع المدروس، وينطوى الشرح على إدماج البنية المفسرة فى بنية أشمل، كأننا إزاء العملية المنهجية نفسها، ولكن من زاويتين مختلفتين من التطبيق.ويترتب على ذلك من الوجهة التأويلية (الهرمنيوطيقية) ما يتخذه مفهوما التفسير والشرح عند جولدمان من وضع مناقض لتعاليم الكانطية الجديدة التى تؤكد انفصال عملية الشرح السببى (ومجاله العلوم الطبيعية) عن التفسير والشرح (ومجالهما العلوم الاجتماعية والتاريخية). ولذلك فإن جولدمان بتأكيده وحدة التفسير والشرح، على هذا النحو الذى ينطوى على معنى المناقلة، فى تبادل التأثر والتأثير ما بين العمليتين، يؤكد نوعا من النزعة

السياقية الجذرية Radical Contextualism فيما يرى چورچ هواكو، نزعة تدعم النمط المتلاحم للعملية الإدراكية للموضوع المفسر(٨).

وطبيعى أن يترتب على المفاهيم السابقة للبنيوية التوليدية اختلاف جذرى مع كثير من مناهج النقد الأدبى المعاصرة. وأهمها منهج التحليل النفسى والمنهج البنيوى اللغوى أو الشكلى (فيما يسميه جولدمان) والمنهج الاجتماعى التقليدى. ويدخل جولدمان فى حوار مع ممثلى هذه المناهج المغايرة، توضيحا لمنهجه من ناحية، ودفاعا عنه من ناحية ثانية، وكشفا عن خلل المناهج الأخرى فى مواجهة منهجه من ناحية أخيرة. وليس من الضرورى حصر المناهج المخالفة وإنما ذكر أهمها من زاوية الحوار بينها وبين «البنيوية التوليدية» توضيحا للمبادئ التى ينطوى عليها المنهج الأخير.

أما منهج التحليل النفسى فهناك مجموعة من المشابهات تصل بينه وبين البنيوية التوليدية على مستوى السطح. إذ هناك -أولا- فكرة النظر إلى السلوك الإنسانى بوصفه تشكيلا لجانب من بنية دالة، وهناك -ثانيا- التسليم بأن السلوك الإنسانى لا يمكن فهمه إلا بعد دمجه فى بنية أشمل، وهناك -ثالثا- النتيجة اللازمة، وهى استحالة فهم البنية إلا على مستوى تولدها. هذه الجوانب الثلاثة تقيم مشابهات بين التحليل النفسى والبنيوية التوليدية، بل تجعل من التحليل النفسى بنيوية توليدية بمعنى من المعانى. ولكن هذه المشابهات تظل على مستوى السطح الذى لا تفارقه. أما على المستوى الأعمق بكل ما يحكمه من مبادئ

معرفية أو وظيفية، فإن المنهجين يتميزان تميزاً جذريا، ويصلان إلى درجة من التعارض الحاد الذى يقع على مستوى الخلاف بين التفسير الفردى والتفسير الجماعى للظاهرة الأدبية.

من هذه الزاوية، ترى البنيوية التوليدية أن التحليل النفسى، عندما يقودنا إلى «اللاوعى» الفردى، يقودنا إلى منطقة مائعة يصعب تحديدها أو تثبيتها بالمعنى التجريبى. ولذلك تظل مستعصية على مبدأ التحقق من الصحة. يضاف إلى ذلك أن «التحليل النفسى» يقودنا إلى خارج العمل الأدبي منذ اللحظة الأولى، ودون أن يتوقف ليكتشف البنية الذاتية للعمل. إنه لاينظر إلى العمل بوصفه بنية متأصلة، يجب اكتشاف علاقات تلاحمها الداخلى، وإنما ينظر إلى العمل بوصفه «عرضا» يشير مباشرة إلى «لاوعى» الكاتب، فيتحول العمل الأدبى، منذ اللحظة الأولى، إلى تعبير فردى على مستوى اللاوعى. وبقدر ما يعزل هذا الإجراء العمل الأدبى عن وظيفته الاجتماعية، ويخرجنا فورا من داخله إلى خارجه، يحيل العمل إلى وثيقة غير أدبية بالضرورة. أعنى وثيقة يتعامل معها التحليل النفسى بوصفها إشباعا مُصَعَّدا لرغبة فى تملك موضوع، وجماعا من «المونتاجات» النفسية الفردية، أو تمثيلا أمينا أو مشوها لعدد بعينه من حقائق اللاوعى. وفى هذا كله إلغاء لأدبية الأدب من ناحية، وتقليص لوظيفته الاجتماعية من ناحية ثانية، وعدم تمييز بينه وبين نتاج أى مجنون من المجانين من ناحية أخيرة.

وتؤكد البنيوية التوليدية فى مقابل ذلك أنها تنظر إلى

الطبيعة الأدبية للعمل الأدبى منذ البداية، أى تؤكد الخاصية الأدبية والجمالية للبنية، وذلك من خلال تمييزها المستمر بين جانبى التفسير والشرح من العملية المنهجية الموحدة رغم تعقدها. يضاف إلى ذلك أن البنيوية التوليدية لا تدمج السلوك الإنسانى فى بنية فردية وإنما فى بنية جماعية، فلا تنظر إلى الذات فى السلوك بوصفها ذاتا قائمة على مستوى الليبيدو بل بوصفها ذاتا جماعية توجد على مستوى آخر للوعى. ولذلك يقول جولدمان إن التحليل النفسى يختزل السلوك الإنسانى كله فى ذات فردية، وفى شكل واحد لرغبة فى موضوع، بغض النظر عن إعلان هذه الرغبة أو التسامى بها. أما البنيوية التوليدية فإنها تفصل السلوك على مستوى الليبيدو (الذى يدرسه التحليل النفسى) عن السلوك الذى ينطوى على خاصية تاريخية لذات جماعية، إذ تؤكد البنيوية التوليدية، دائما، أن هذه الذات لا يمكن أن تتوجه إلى موضوعها إلا بعد توسط لمطمح يقتضيه الانسجام(٩).

وبالقدر الذى يوقع به التحليل النفسى الاتحاد بين الشرح والتفسير فإنه يبحث عن المبدأ الشارح للعمل الأدبى فيما دون وعى الكاتب وليس فى العمل الأدبى ذاته. والنتيجة هى ما يشرح به المحلل العمل بما ليس فيه، خصوصا عندما يحيله إلى مجهول قار فى أغوار لا وعى فردى متعال. وبغض النظر عن خطورة التسوية بين جانبى التفسير والشرح للعمل الأدبى، فإن الإحالة إلى مجهول اللاوعى تدمر سلامة المبدأ الشارح وسلامة التفسير فى الوقت نفسه. إن التفسير، أى فهم العمل الأدبى، فيما تراه

البنيوية التوليدية، عملية عقلية إلى أقصى حد، بمعنى أنها تقوم على أدق وصف ممكن لبنية دالة دون أية إضافة إلى نص العمل الأدبى. ويحدد جولدمان التفسير على نحو بالغ الصرامة عندما يقول:

> إن هذه العملية يجب أن تخضع لقاعدة أساسية مؤداها أن التفسير يضع النص، كل النص، فى اعتباره دون أن يضيف إليه شيئا. ولقد قلت إن المرء ليس له أى حق فى أن يضيف شيئا إلى أوديب عند سوفكليس فيفترض أن أوديب كان ينطوى على رغبة لا واعية فى الزواج من چوكاستا، ذلك لأن فكرة سفاح المحارم ليست مقررة فى أى مكان من نص أوديب(١٠).

والحديث عن سفاح المحارم عند أوديب سوفكليس أشبه بالحديث عن «المرحلة المصية» التى تشيع فى شعر نزار قبانى مثلا، وتتجلى ، على نحو ما تصوّر المرحوم فؤاد دوارة ذات مرة، فى إلحاح الإشارة إلى «النهود» و«الحلمات» والأعضاء الجنسية للمرأة. وذلك كله من قبيل التأويل الخارجى الذى لا يقع فى دائرة فهم النص أو تفسيره، لأنه تأويل يجاوز النص إلى خارجه، ويتباعد عن دائرة المبدأ الشارح عند لوسيان جولدمان لأنه لا يؤسس حقيقة التولد الاجتماعى للنص. وإذا أضفنا أننا لا نعرف إلا أقل القليل عن حياة الكاتب، وأننا نتعامل مع كتاب وليس مع حالات مرضية، أو أعراض كاشفة عن عقد نفسية مكبوتة، وأننا نتعامل مع نصوص وليس مع ما دون وعى المؤلفين،

وأننا نفتش أول ما نفتش عن البنية الداخلية للنص- إذا أضفنا ذلك كله، فإن الأغلبية الساحقة من الشروح النفسية تبدو «توليفات» ذكية لعلم نفس خيالى، ينهض على شواهد واهية من وجهة نظر جولدمان.

وحتى عندما تنجح الشروح النفسية، أحيانا، فإنها لا تفلح إلا فى الإبانة عن بعض العناصر الجزئية من نص العمل الأدبى. وأى شرح لا يفسر سوى ٥٠٪ إلى ٦٠٪ من النص لا ينطوى على أهمية علمية فيما يقول جولدمان، وإنما يرتبط بالذكاء اللماح فحسب، ذلك لأن سلامة المبدأ الشارح ترتبط بقدرته على تبرير معظم إن لم يكن كل العناصر التكوينية للنص من ناحية، وقدرته على تكييف المتغايرات التى تبدو متعارضة للوهلة الأولى. ومن هنا، يجب على الناقد أن يتيقن مما يقول فى كل الأحوال، فلا يفترض اهتبالا أن هذا العمل الأدبى أو ذاك يؤسس بنية، بل يجب أن يصل إلى نمط أو نموذج، يتألف من عدد محدود من العناصر والعلاقات، يتمكن به هذا الناقد من تفسير المادة التجريبية التى يتكون منها العمل الأدبى أو تتألف منها الأعمال الأدبية.

وليس من الإفراط والأمر كذلك أن ننشد نموذجا يفسر ثلاثة أرباع أو حتى أربعة أخماس النص، وإلا أسلمنا أنفسنا لتقلبات الفرضيات الهوجاء التى تطوح بالنص فى كل اتجاه، وتجعله قابلا لكل صورة، فيفقد النص بعده الوجودى (الأنطولوجى) أو حال وجوده المتعين فى النهاية.

ومعنى هذا أن العمل الأدبى ليس تعبيرا مباشرا عن اللاوعى الفردى للكاتب، وأهم من ذلك أنه ليس تعبيرا مباشرا عن أى شئ يقطع ما بيننا وبينه من أواصر أدبية. ولا يؤدى ذلك إلى إلغاء ارتباط العمل الأدبى بشئ خارجى بالقطع، فالجذر المحرك للبنيوية التوليدية كلها هو الصلة التى تربط بين بنية العمل الأدبى وأبنية معينة من الوعى فى المجتمع، ولكن معناه أن الصلة بين داخل العمل وخارجه تقع على أساس بنيوى، أى على مستوى التماثل أو التجاوب بين الأبنية، الأمر الذى يفضى إلى إلغاء مفهوم المحاكاة الكامن فى وصل العمل الأدبى بالوعى الفردى، والانتقال بالعمل من مفهوم المرآة العاكسة إلى مفهوم البنية المؤسسة لدلالة موضوعية لها استقلالها الخاص.

ومن هذه الزاوية تعالج البنيوية مشكلة العلاقة بين «المقاصد الواعية» للأديب و«الدلالة الموضوعية» لأعماله، فتؤكد الدلالة الموضوعية بوصفها الغاية الأساسية التى يسعى إليها الناقد. ولكنها لا تتطرف فتلغى المقاصد الواعية كما فعلت مدرسة النقد الجديد New Criticism فى الولايات المتحدة الأمريكية[11]، كما لا تتطرف فتبالغ فى تأكيد هذه المقاصد، كما يفعل بعض دارسى التأويل (الهرمنيوطيقا) المعاصرين فى نوع من رد الفعل المضاد لتطرف النقد الجديد[12]، وإنما تعالج البنيوية التوليدية هذه المقاصد من منظورها الخاص الذى يلحّ على الدلالة الموضوعية للعمل الأدبى من حيث هو بنية معبرة (على مستوى التولد البنيوى) عن رؤية العالم.

ولذلك يؤكد جولدمان وجود فاصل واضح بين المقاصد الواعية للمؤلف -أى أفكاره الفلسفية، أو السياسية، أو الأدبية - والطريقة التى يشعر بها أو يرى العالم الذى يخلقه. ويؤكد أن انتصار المقاصد الواعية إنما هو تدمير للعمل الأدبى الذى تعتمد قيمته الجمالية على مدى تعبيره-رغم المقاصد الواعية للكاتب، بل عكسها فى كثير من الأحيان- عن الطريقة التى يشعر بها الكاتب أو يرى بها شخصياته. والأمثلة المشهورة على ذلك، عند جولدمان، تردنا إلى بلزاك ودانتى وجوته، وهى تذكرنا بتمييز لوكاش الشهير بين الوعى الإيديولوجى والإدراك الجمالى. وهو تمييز يقود -على مستوى التفسير- إلى التحليل الأدبى المتأصل للدلالة الموضوعية للعمل على مستوى العلاقات الأدبية لبنيته، مثلما يقود -على مستوى الشرح- إلى الكشف عن التوازى الدال بين هذه العلاقات الداخلية وعلاقات البنية الأشمل التى يتولد منها العمل. ومن هذا المنظور، يقول جولدمان إن العمل الأدبى له وظيفة دالة عند صاحبه بالتأكيد، ولكن هذه الوظيفة لاتتصل اتصالا مباشرا بالبنية التى تحكم العمل، فما أكثر ما تتعارض معها. والحل الأمثل لتجاوز خطر هذا التعارض هو عدم الإلغاء التام للمقاصد الواعية للكاتب، والتعامل معها فى الوقت نفسه بوصفها جانبا من جوانب كثيرة يمكن أن تساعد فى الشرح. ومن هنا، يصبح شأن المقاصد الواعية شأن أى عمل نقدى آخر يمكن أن يفيد منه الناقد، شريطة أن يؤسس تفسيره الخاص معتمدا على النص الأدبى وحده من غير أن يمنح المقاصد الواعية

أية قيمة متميزة.

ولو عكس الناقد الأمر وتجاهل المقاصد الواعية تماما فإنه قد يحرم نفسه من معطيات تجريبية، يمكن أن تعينه فى الشرح ولو بطرائق غير مباشرة. ولو تحيز الناقد لهذه المقاصد فإنه يحيل النقد الأدبى إلى نوع آخر من التراجم والسير. وتتجلى خطورة الوضع الأخير فى فرض مبدأ خارجى مغاير للعمل الأدبى، لن ينتج عن فرضه سوى تدمير التلاحم الداخلى لبنية العمل الأدبى نفسها. وإزاء هذا الوضع الخطر تؤكد البنيوية التوليدية أن «السيرة» ليست عنصرا فى شرح العمل الأدبى، كما أن المعرفة بمقاصد الأديب الواعية ليست عنصرا أساسيا فى فهم أعماله الأدبية، ذلك لأنه كلما زادت أهمية الأعمال الأدبية زاد استقلال وجودها الخاص، ومن ثم قدرتها على أن تسلم نفسها إلى الشرح ذاتيا بواسطة تحليل وعى الطبقات الاجتماعية المختلفة.

هل يعنى هذا كله إلغاء الوظيفة الفردية ونفيها فى الإبداع الأدبى؟ بالقطع لا. وإنما يعنى تأكيد أن هذه الوظيفة وظيفة جدلية مثل غيرها من الحقائق، يجب أن نبذل أقصى الجهد لكى نفهمها. ولا يحلم أحد بقطع الصلة بين المنتجات الأدبية وأصحابها فيما يقول جولدمان، ولكن يظل لهذه الأعمال منطقها الخاص، فلا تصبح مجرد استجابة شرطية أو مجرد تدفق آلى. إن هناك تلاحما داخليا فى بنية الجُماع الشامل من علاقات الكائنات والأحداث الحية فى الأعمال الأدبية، وبقدر ما يشكل

هذا التلاحم العلائقى كليات هذه الأعمال فيما يقول جولدمان، فإنه يؤكد ضرورة فهم عناصرها من حيث علاقة كل منها بالآخر، وعلاقتها جميعا بغيرها:

ولذلك فإنه كلما زادت عظمة العمل الأدبى زاد طابعه الشخصى، لأن مثل هذا العمل لن يتاح إلا لشخصية غنية قوية، قادرة على أن تفكر فى كل جوانب رؤية العالم وتعيش فيها. وإذا كانت رؤية العالم تظل فى حالة صنع دائما، فإنها تبزغ بشق الأنفس فى وعى المجموعة الاجتماعية، وتحتاج إلى الكاتب العبقرى النابه الذى يصوغها ويكشفها للوعى. وكلما كان العمل أكثر تعبيرا عن كاتب عبقرى كان أكثر قابلية للإفهام الذاتى، ومن غير أن يحتاج إشارة إلى سيرة مبدعه أو مقاصده الواعية[١٣].

اختلاف البنيوية التوليدية

إذا كان الخلاف بين البنيوية التوليدية والتحليل النفسى يرجع إلى طبيعة الذات الفاعلة للبنية، واختزالها فى التحليل النفسى إلى ذات فردية تقع على مستوى «الليبيدو» فى لاوعى الفرد، فإن الخلاف بين البنيوية التوليدية واتجاهات البنيوية الشكلية المعاصرة يرجع إلى أن هذه الاتجاهات الأخيرة تلغى هذه الذات، وتحل محلها نسقا مجردا متعاليا بلا «ذات» إلى درجة تصبح معها البنية نظاما شكليا منغلقا على نفسه، نظاما ينطوى على تحولات داخلية لا تخضع لأى شئ سوى هذا النظام، ولا تتصل بأى شئ خارجه.

وما دامت البنيوية التوليدية تؤكد الأهمية الأساسية للأبنية فى فهم التاريخ فإنها لابد أن تتولى الدفاع الحار عن وجود الذات الفردية غير منفصلة عن وجود الذات المجاوزة للفرد، على أساس أن الأخيرة هى العنصر الفعال فى البنية والفاعل الذى يحدد وظيفتها. ومن هنا، فإن البنيوية التوليدية، من حيث هى منهج، تؤكد أن البنية ليست كيانا منغلقا يسجن الإنسان أو يستبعده من التاريخ، ليحل محله شكلانية مطلقة بلا مضمون أو معنى أو وظيفة أو ذات، بل يؤكد المنهج البنية بوصفها خاصية مميزة لنشاط من الفاعلية الخلاقة التى تصنع النسق وتخلق الأنظمة فى حركتها التاريخية، أى فى ممارساتها الدالة. ولذلك لايكف جولدمان عن تذكيرنا بأن علينا أن ندرك أن لكل بنية

دلالة، وأن هذه الدلالة نتاج ذات فاعلة ومحققة لوظيفة، فإذا حذفنا الذات واستبعدنا الوظيفة دمرنا دلالة البنية، وحولناها إلى مجرد نسق جبرى مغلق.

ولا يكتفى جولدمان بذلك بل يصب هجومه على البنيوية الشكلية أو البنيويات اللغوية على نحو ما مثلها كلود ليفى شتراوس فى الإثنولوجيا ولاكان فى التحليل النفسى ورولان بارت فى النقد الأدبى(١٤). والجذر الخلافى بين بنيوية جولدمان التوليدية وهذه البنيويات يتمثل فى أنها تلغى فاعلية الذات فتلغى التاريخ، وتتجاهل الوظيفة فتدمر الدلالة. ولذلك يصف ليفى شتراوس بأنه «يمثل نسقا شكليا يهدف إلى الاستبعاد التام لأى اهتمام بالتاريخ أو بمشكلة المعنى».

وما يقدمه جولدمان فى مواجهة شكلية البنيوية عند ليفى شتراوس هو توليدية البنية، الأمر الذى يعنى ربطها الدائم بذات ووظيفة دالة فى التاريخ وليس خارجه. ويلح جولدمان فى هذا الإطار على أن الإبداع الأدبى جانب من جوانب السلوك الإنسانى. قد يكون جانبا متميزا. لكنه يظل جانبا ينطوى على الطبيعة نفسها التى تحكم غيره من الجوانب، فيظل خاضعا إلى القوانين نفسها. وينطوى هذا المبدأ العام على التسليم بوجود خاصية شاملة تؤكد أن السلوك الإنسانى لايمكن أن يكون سلوكا إلا إذا كان دالا، أو يسعى إلى أن يكون دالا، ذلك لأن الإنسان، عندما يقوم بأى فعل من الأفعال، يواجه موقفا ينطوى على أداء مهمة، أو ينطوى على مشكلة تتطلب حلا. ولذلك لاتنفصل محاولة

الإنسان، فى تغييره العالم بسلوكه فيه وإزاءه، عن استجابة دالة إلى المشكلة التى تواجه هذا الإنسان. يضاف إلى ذلك أن الإنسان يميل، بغض النظر عن نجاحه فى ذلك، إلى أن يصالح بين استجابات مختلفة، يضطر إلى أن يقدمها فى مواجهة المشاكل المختلفة التى تواجهه. أعنى بذلك أن كل البشر يميلون إلى أن يشكلوا بنية متلاحمة دالة لأفكارهم ومشاعرهم وسلوكهم. ومن هذه الزاوية، فإن النشاط الثقافى بأشكاله المختلفة -دينية، فلسفية، فنية، أدبية- يؤسس نوعا معينا من السلوك، من حيث إنه يحقق، فى كل مجال من مجالاته، بنية متلاحمة دالة(١٥).

وإذا كان السلوك الإنسانى محاولات مستمرة، تتمثل فى استجابات دالة على مواقف، فإن هذا السلوك يهدف إلى خلق توازن بين ذات الحدث أو فاعله والموضوع الذى يؤثر فيه. ولكن هذا التوازن ذو طابع مؤقت فحسب، لأنه يرتبط بموقف يقوم فيه السلوك الإنسانى بتحويل العالم، على نحو يكشف فيه التحول عن عدم ملاءمة توازن سابق، فيولد اتجاها إلى توازن جديد، يتم تجاوزه هو الآخر، بموقف مغاير ومحاولة مغايرة. ومن هنا، يصبح الواقع الإنسانى منطويا على عمليات مزدوجة الجانب، تتمثل فى هدم توازنات (أبنية) قديمة، وبناء كليات جديدة تعين على خلق توازنات قادرة على تحقيق المطالب الجديدة للمجموعات الاجتماعية(١٦).

وإذا كان هذا الفهم للسلوك الإنسانى يعنى تحديد البنية من حيث هى وظيفة، ترتبط بمجاوزة التعارض فى الموقف

السلوكي، فإنه يؤكد أن البنية ليس لها ثبات مطلق، وأنها تتغير بتغير نسق الشرط المرتبط بالموقف المتعارض المؤدى إليها. وإذا حولنا هذا التحديد إلى الأعمال الأدبية، قلنا: إن الأعمال الأدبية أبنية مشروطة بالموقف المتعارض الذى أدى إليها، وإنها ليست أبنية متعالية تفهم خارج وظيفة، أو خارج الموقف، وإنما هى أبنية مرتبطة بوظيفة ونابعة من موقف، ومن ثم لابد أن تتغير إذا تغير الموقف وتطلب أداءً جديدا لوظائف.

وما دمنا قد أكدنا الموقف على هذا النحو، وأكدنا الوظيفة، فقد أكدنا الذات الفاعلة فى البنية، وأثبتنا المجتمع والتاريخ. وأهم من ذلك أن هذا الفهم لابد أن يؤكد الطابع الجدلى لتحولات البنية، بحيث لاترتد هذه التحولات إلى قوانين منغلقة فى نسق مستقل بنفسه وكامل فى ذاته، بل ترتبط التحولات بالاستجابات المختلفة للذات التى تواجه موضوعها.

وربما كانت كلمة «بنية» كلمة مراوغة في هذا السياق فيما يقول جولدمان، لأنها تنطوى على إيحاء بالسكون، ولكن هذه المراوغة تختفي عندما نربط بين الأبنية والاتجاهات السلوكية. ونحدد الأخيرة من حيث خصائصها التكاملية التى تنطوى على عمليات هدم وبناء. ومن هنا، يمكن النظر إلى الأعمال الأدبية على مستوى تعاقبى (دياكرونى) من حيث هى عمليات بنيوية تنطوى على هدم لأبنية قديمة، وتأسيس لأبنية جديدة. ونضع فى هذا المستوى مجموعتين من العوامل التى تحدث التحول فى الأبنية: أولاهما داخلية، ولكنها لا تفهم إلا من حيث هى استجابة

لمجموعة أخرى من العوامل الخارجية. وعندما نفهم الجدل بين المجموعتين، ومن ثم لا نفصل بينهما، نفهم المنطق الداخلى لبنية الأعمال الأدبية، ومن ثم نفهم تحولاتها التى تتحدد فى ضوء قانون آخر عن الانتقال من الكم إلى الكيف. ولكنه قانون معدل فى هذا السياق، يرادف التحول من استجابات بنيوية قديمة إلى استجابات بنيوية جديدة مختلفة التوجه.

وإذا عدنا إلى المبدأ الأساسى، وهو أن الإبداع الأدبى جانب من السلوك الإنسانى يخضع للقوانين نفسها، من حيث ما ينطوى عليه من محاولة لخلق التوازن، فإن هذا المبدأ يقودنا إلى تأكيد الذات الفاعلة مرة أخرى، وأهم من ذلك يقودنا إلى فهم الذات الفاعلة بوصفها ذاتا مرتبطة بمجموعة اجتماعية أو طبقة. وعندئذ نواجه مبدأ جديدا، يلزم عن المبدأ الأساسى، مؤداه أن العلاقات بين العمل الأدبى والمجموعة الاجتماعية تنطوى على نظام العلاقات نفسه. وإذا صح هذا المبدأ اللازم، وهو صحيح عند جولدمان، فلا يمكن دراسة العمل إلا بتحديد علاقته بالمجموعة الاجتماعية التى يؤدى لها العمل وظيفة دالة، أى أن علينا تحديد نظام العلاقات بين المجموعة الاجتماعية والعمل الأدبى. وفى الوقت نفسه، تحديد العلاقات بين العناصر المكونة للعمل والعمل ككل. وهكذا نصبح مطالبين بالقيام بعملية مزدوجة على مستوى الإجراءات التطبيقية. محورها الأول هو الفهم أو التفسير من منظور علاقة الأجزاء بالكل فى العمل الأدبى، ومحورها الثانى هو الشرح من منظور تماثل أو تجاوب هذه

العلاقة بين الكل والأجزاء مع العلاقة بين الأعمال والمجموعة الاجتماعية أو الطبقة.

وإذا عدنا، مرة أخرى، إلى راسين الذى درسه جولدمان وقارنا بين دراسته ودراسة رولان بارت، وهو بنيوى شكلى، إن لم يكن أهم البنيويين الشكليين قاطبة فى مرحلته البنيوية التى هجرها بعد أحداث ١٩٦٨ فى فرنسا، أمكن لنا أن نلمح الفرق بين توجه البنيوية التوليدية والبنيوية الشكلية فى دراسة نص أدبى واحد، وليكن مسرحية «فيدرا»(١٧).

لقد تحدث رولان بارت، فى كتابه «عن راسين» (١٩٦٣) عن اتجاه جولدمان فى النقد، على أساس أنه اتجاه ينظر إلى العمل الأدبى بوصفه «علامة» على شئ يجاوزه، وذلك على نحو يتجه معه هذا النقد إلى فض الشفرة الأدبية للعمل باستمرار، وينظر إلى «العمل-العلامة» من حيث هو «دال» ينطوى على «مدلول» لابد من كشفه بطريقة تؤسس «دلالة» هذا العمل. ويقول بارت إن لوسيان جولدمان قدم أرقى نظرية لما يسميه «نقد الدلالة» فى مستواها التاريخي، حيث يتوجه مركز الاهتمام فى نقده إلى «فتح» العمل، من حيث هو دال لمدلول وليس من حيث هو علة لمعلول. ولكن بارت يرى أن هذا النقد يظل نقداً «غير برىء» لأنه ينطوى على إسقاط للموقف السياسى لجولدمان، كما ينطوى على التسليم بمبدأ المحاكاة، إذ ينظر جولدمان إلى العمل بوصفه محاكاة لنموذج مستقل عنه أو تعبير عنه. والنتيجة هى تحول العلاقة بين العمل والنموذج المستقل إلى علاقة تماثل

فحسب، ذلك كله رغم تركيز جولدمان الواضح على تعدد المستويات بين العمل الأدبى والنموذج المستقل. ومع ذلك ينتهى جولدمان –فيما يقول بارت– «إلى الإذعان لمبدأ المماثلة، فينتمى بسكال وراسين إلى مجموعة سياسية محبطة، رؤيتها للعالم إعادة إنتاج لهذا الإحباط، كما لو كان الكاتب لا يملك أية قدرة أخرى سوى نسخ ذاته حرفيا»(١٨).

ومن هذه الزاوية، يلج رولان بارت عالم فيدرا معلنا أن العمل الأدبى لا يسلم نفسه إلى الدرس الموضوعى إلا على أساس من نظامه الداخلى، وأن هذا النظام شركة ما بين العمل والناقد فليس هناك قراءة بريئة للأدب. وإذا كان الوضع الخاص للأدب ينطوى على مفارقة لافتة ما ظل الأدب جماعا من الموضوعات والقواعد والتقنيات والأعمال، وما ظلت وظيفته، تحديدا، تأسيس موضوعية ذاتية، فإن النقد نفسه ينطوى على هذه المفارقة. وإذن، فلا مفر للناقد من تقبل المراهنة الخطرة، ومن ثم الحديث عن راسين وعدم الحديث عنه فى الوقت نفسه. وما دام الناقد ينتمى إلى الأدب فإن أول قاعدة موضوعية له هى الكشف عن نظامه الخاص فى القراءة وإعلان عدم حياده منذ البداية.

ومن السهل أن نلاحظ ما يكمن وراء هذه المبادئ التى يطرحها بارت: لقد تراجع البعد التاريخى لمسرح راسين وتقهقر إلى المؤخرة، واختفت الذات الفاعلة فى النص لتحل محلها ذات الناقد بدعوى استحالة القراءة البريئة، وتحولت فيدرا إلى نظام

من الدلالات المجاوزة للزمان، واختفت الوظيفة الدالة من حيث علاقة العمل برؤية العالم. ولذلك نواجه نظاما مغلقا من الدلالات يقع ما بين الناقد والعمل، وليس نظاما متولدا ما بين النص والمجموعة الاجتماعية التى أنتجته. وما دامت الكتابة فعلا لازما بالمعنى النحوى فليس أمامنا سوى نظامها المنغلق كالسجن، حيث ترتبط بنية مسرح راسين بجغرافية الأمكنة الداخلية فى المسرحيات، فنواجه العلاقات المكانية بين الغرفة والمدخل والخارج، تلك العلاقات التى توازى حركة البطل المسجون الذى لايستطيع الخروج دون موت، ثم نواجه صيغ العلاقات الإنسانية، على مستوى الاشتهاء والسيطرة، مما ينتج الاغتراب على مستويات متعددة لتعارضات ثنائية لا تحل، فنواجه انشطار عالم راسين إلى طرفين متعارضين.

وعندما يتقلص عالم راسين فى هذه العلاقات الثنائية، تصبح بنية فيدرا قائمة على الانتقال بكينونة الكلام ذاتها إلى المسرح، فى فعل ينطوى على المجازفة المأساوية فى تجلى الكلام أكثر مما فى معناه، وفى اعتراف فيدرا أكثر مما فى حبها. وكأن فيدرا هى تراجيديا الكلام المسجون والحياة المحجوزة. وكأن مأساتها لاترتبط بذنبها عندما أحبت هيبوليت، بل فى صراعها للصمت عن هذا الذنب. إن تلفظها به أمام إينون وهيبوليت وتيزيه يقربها من الحرية، ويمثل درجات فى الاقتراب من حالة الكلام الأكثر صفاء. وإذا كان بوحها لإينون بوحًا نرجسيا تحل فيه عقدة الكلام نفسها بنفسها، لأن إينون فى مقام الأم منها، وهى

الوجه الآخر لفيدرا، فإن بوحها أمام هيبوليت يمثل لعبة مسرحية لأداء حبها، أما بوحها أمام الزوج تيزيه فهو الذروة التى يتم فيها الاعتراف أمام الشخص الذى أسس الخطيئة بوجوده ذاته.

وليست بقية الشخصيات سوى صورة أخرى للبنية نفسها المنطوية على التعارض الثنائى بين الكلام والصمت. ولكن تتميز فيدرا بحدة تأرجحها بين النقيضين اللذين ينعكسان فى المكان، فتتمزق فيدرا، مرة أخرى، بين الكهف والشمس، ولاعجب فأبوها مينوس الذى ينتمى إلى نظام الكهف العميق المعتم، وأمها باسيفا التى تنحدر من الشمس. وإذا كانت فيدرا تدفن سرها، كى تعود إلى الكهف والحياة المحجوزة، فإن قوة أخرى تدفعها إلى إعلان السر والخروج من الكهف والبقاء تحت الشمس.

هكذا، تقوم بنية فيدرا على نسق ثلاثى من العلاقات بين تعارضات ثنائية. هناك التعارض المكانى بين الكهف (الحجرة) والشمس (الخارج). والتعارض الإنسانى فى الحب بين الإذعان والسيطرة، حيث يمارس الطرف الأول السيطرة على الطرف الثانى، أو يحب الطرف الأول الطرف الثانى الذى لا يبادله الحب. أما التعارض الأخير فبين الفعل الذى يرادف الكلام والصمت الذى يعنى انتقاء الفعل. وتتجاوب هذه العلاقات فى مستوى آخر ليتم إسقاط محور التضام على محور الاختيار، لو استخدمنا مصطلحات عالم اللغة البنيوى رومان ياكوبسن (١٨٩٦-١٩٨٢) الذى تعلم منه رولان بارت الأسس اللغوية للمنهج، فينعكس التعارض المكانى على التعارض الإنسانى،

وتتحول ثنائية اللغة - الكلام إلى مجلى لتعارضات أخرى، وتصبح فيدرا نسقا منغلقا على نفسه فى النهاية، أو فعلا لازما لا يتعدى إلى أى مفعول خارج نطاقه الذاتى.

وأحسب أن هذه القراءة التى قدمها رولان بارت لفيدرا، وهى قراءة لامعة ما فى ذلك شك، تبدو قراءة شكلية من وجهة نظر جولدمان، بل قراءة تكشف عن ذاتية الناقد الذى يلغى الدلالة الموضوعية للعمل، خصوصا عندما يعزل بنيته عن الذات والتحول والوظيفية. لقد قام جولدمان بتحليل مسرح راسين، قبل بارت، ولكنه تعامل مع هذا المسرح، على نحو ما أوضحت، من حيث هو مجموعة من الأبنية الأدبية التى تتجاوب مع أبنية أخرى فلسفية فى كتابات بسكال، وعلى نحو تتجاوب معه كلتا المجموعتين من الأبنية فى رؤية مأساوية للعالم. ومن هذا المنظور تتحدد دلالة فيدرا عند جولدمان، ويتكشف التماثل فى العلاقة بين أجزائها والعلاقة بين مكونات رؤية عالم بعينها.

ولذلك أصبحت فيدرا صياغة متلاحمة عمادها الوهم الذى يكابده البطل المأساوى (= فيدرا) عندما يتصور إمكان الحياة فى العالم دون تنازل أو اختيار، وعندما يتوهم إمكان الحوار مع العالم. وفيدرا، أقرب مسرحيات راسين إلى الرؤية التى تكشف عنها «الأفكار» لبسكال من هذه الناحية. وهذا يعنى أن المفتاح إلى «فيدرا» - ومن ثم إلى «الأفكار» - يكمن فى تقرير المفارقة التى تنطوى عليها القيمة الإنسانية، تلك القيمة التى تتصل بالمنحى الخلقى فى مآسى راسين ومجال الأخلاق والنظرية

المعرفية العامة فى «الأفكار». والنتيجة هى ما تواجهنا به المسرحية من ثلاثة أنواع من الشخصيات، تمثل ثلاثة أنواع من الحقيقة والقيم، من منظور الفهم الذى يفضى إلى الشرح:

(أ) هناك الآلهة (الشمس، ڤينوس) وهى كائنات مشاهدة، صامتة، محايدة، لاتقدم أى عون إلى البطل التراجيدى (فيدرا) الذى يؤسس ضميره الأخلاقى على وجودها. ولا تكتفى الآلهة بالمشاهدة المحايدة بل تربك البطل بمطالبها المتعارضة، فها هى «الشمس» تمنع «فيدرا» من التفريط فى طهارتها، بينما «ڤينوس» تدفعها إلى الإبقاء على حبها، دون أن تقدم كلتاهما - الشمس أو ڤينوس - أى عون للبطل الذى يكابد - وحده - محاولة التوفيق بين المطالب المتعارضة، إذ عليه - وحده - أن يواجه المقدور غير المفهوم، وأن يختار بين الوهم الذى لا تفارقه المعصية فى البقاء على العالم أو الموت الذى يعنى الانسحاب من العالم. وليس من عادة السماء - فيما يقول «تيرامين» رسول الحقيقة فى المسرحية:

أن تتدخل فى أمورنا،
عندما تحين الساعة.

(ب) وهناك العالم الذى تمثله شخصيات هيبوليت وتيزيه وأريسيا وإينون. وهو عالم زائف لا ينطوى على حقيقة أو قيمة. وما يؤدى إليه هو أنه يتيح سبيلَ الخطأ أمام البطل فيدفعه إلى اكتشاف الحقيقة.

(ج) وبين هذين النقيضين -الصامتين، غير القابلين للحوار- تقع فيدرا التى تمثل الإنسان الچنسينى بأجلى معانيه فى المسرحية. وتنبع مأساتها من استحالة التوفيق بينها وبين العالم من ناحية، وبين المطالب المتعارضة للآلهة من ناحية أخرى.

ويعنى ذلك أن جوهر الصراع فى المسرحية يتمثل فى الحوار بين فيدرا والآلهة الصامتة من ناحية، وبينها والعالم من ناحية ثانية. كأنها تعيش باحثة عن تكامل لا وجود له، ما ظل تكاملها يقوم على وحدة قيم متعارضة تماما فى العالم الذى تحاوره. وما تسعى إليه، وما تظن أنها تحققه، هو الوحدة بين عواطفها وسمعتها الشخصية، وبين النقاء الكامل والحب المحرم، وبين الحقيقة والحياة. ولكن هذه الوحدة مستحيلة لأن فيدرا لاتقابل فى العالم الفعلى الذى تؤمن -وهماً منها- بنقائه سوى رجال عاديين، ترعبهم مطالبها المهولة التى تربك نظامهم الذى تقبلوه من غير أن يفكروا فى حقيقته، فلا يكون لهيبوليت سوى رد فعل واحد طوال المسرحية، وهو الرغبة فى الفرار من شخصية فيدرا التى تجمع بين أكثر العناصر تناقضا، تجمع بين الجحيم والنعيم والعدالة والخطيئة. وهو يصرح بذلك عندما يعلن:

تلك الأيام السعيدة انتهت، وكل شىء تغير وجهه،

منذ أرسلت أثينا ابنة مينوس وباسيفا،

إلى هذه الشواطئ .

ويقدم الوصف الذى ينطوى عليه البيت -«ابنة مينوس وباسيفا» - نموذجا مصغراً للتعارض الذى تنطوى عليه فيدرا نفسها، فأبوها مينوس ينتمى إلى الجحيم، فهو قاضى الخطاة فيه، وأمها باسيفا تنتمى إلى السموات، وفيدرا تجمع بينهما فتجمع بين طرفين متعارضين وتضارب لا يحل. ويكشف البيت عن التعارض الدلالى على مستوى التعارض الصوتى بين الاسمين. ومن هنا يفشل حوارها مع العالم وحوارها مع الآلهة، فتصبح الحياة، فى نظرها، هى الخطأ العظيم والجريمة الكبيرة. لقد كانت على صواب عندما قررت أن تترك الشمس والأرض وراءها. وإذا كان يمكن للآخرين أن يعيشوا تحت أعين الآلهة الخفية، فإن «فيدرا» لايمكن أن تعيش تحت هذه الأعين. وهى تحدس بهذا منذ البداية، عندما تتحدث إلى الشمس التى تراها للمرة الأخيرة. ومن هنا، فإن الزمن يدور فى المسرحية فلا يتجه فى خط أفقى أو خط صاعد، بل يستدير كالدائرة لنعود إلى نقطة البدء، فالنهاية معروفة منذ البداية، والشمس اللامبالية ستظل كما هى، تشرق صامتة على عالم يفقد معناه تحت أشعتها. ولن يعرف أحد ما إذا كانت فيدرا ستعود إلى مينوس أبيها فى الجحيم، أو إلى باسيفا أمها فى السموات العلى. وتختتم المسرحية بكلمات الملك تيزيه (المخطئ دائما). ويعود كل شئ كما كان. يستمر العالم وتستمر الآلهة فى المشاهدة والمراقبة دونما عون، وليس للإنسان سوى أن يقبل ما قدر عليه.

هكذا، تصبح «فيدرا» تراجيديا الأمل المحبط، وتصوغ

رؤية مأساوية عن عالم يقودنا إلى بنية أخرى أكثر شمولا فى وعى الطبقة أو المجموعة الاجتماعية التى عبّر عنها راسين فى القرن السابع عشر. ونعود -مرة أخرى- فنغادر العمل إلى خارجه. ولاعجب فى ذلك. فقد قلت إن منهج جولدمان خارجى داخلى، ومن خلال التفسير والشرح يتحرك صاعدا من الأبنية المتلاحمة للأعمال الأدبية عند راسين ليقارنها بأبنية بسكال، ليكشف عن رؤية العالم، ليصعد منها إلى الوعى الطبقى (الچنسينية) ومنها إلى الطبقة الاجتماعية (النبالة الشرعية/ نبالة الرداء) ثم يهبط المنهج -مرة أخرى- إلى العمل الأدبى ليناقش أدق ما فيه، إلى أن يصل إلى التعارض الصوتى فى «ابنة مينوس وباسيفا»، وينقلنا إلى التعارض بين انغلاق الصوت فى «مينوس» وانفتاح مداه فى «باسيفا». وكل ذلك فى حركة لاتتوقف فى الكشف عن علاقات التولد فى الأبنية الصغرى والأبنية الكبرى والعلاقات الوظيفية التى تصل ما بين الجميع.

ترى ما الخلاف بين قراءة بارت وجولدمان للمسرحية نفسها؟ إن كلتا القراءتين تبدأ من نقطة واحدة هى البحث عن النسق أو النظام أو البنية التى تصنع للعمل الأدبى تجانسا شاملا. ولكن الخلاف ينبع من مفهوم البنية التى يفهمها جولدمان فهما تاريخيا يصلها بالذات والتحول والوظيفية، فيصل ما بينها ومشكل بعينه يتطلب حلا عند مجموعة اجتماعية محددة. والبنية التى يفهمها بارت فهما آنيا، يجاوز تاريخ التولد ويلغى ذاته الفاعلة، فتصبح البنية إسقاطا لنموذج ذهنى قد يكون قارا فى

وعى الناقد قبل أن يكون قارًا فى العمل نفسه. وكأن جولدمان وبارت، فى الحقيقة، يبحثان عن شيئين مختلفين فى فيدرا. أما بارت، ولا أشك فى أنه أفاد من تفسير جولدمان، فيبحث عن حالة سكونية يثبّت فيها النص، منقطعا به عن تاريخ تولده، بينما يبحث جولدمان فى النص عن التلاحم الداخلى الذى يربط بين الأجزاء والكل، من حيث تحقيقه وظيفة على مستوى العلاقة بين النص والمجموعة الاجتماعية التى تولّد النص من رؤيتها المأساوية إلى العالم.

ويمتد الخلاف بين المنهجين من مفهوم البنية إلى الإجابة عن السؤال المهم المرتبط بمعنى العمل الأدبى نفسه، إذ يصبح المعنى عند بارت قرين فاعلية «ذات» الناقد التى تسيطر على موضوعها وتخضعه إلى رقية سحرها، فتتحدث عن النص الموضوع ولاتتحدث عنه فى الوقت نفسه، وتحاول الوصول إلى موضوعية ذاتية، لاتنفصل عن ذلك الشعار الخلاب الذى يقول: لا توجد قراءة بريئة. أما المعنى عند جولدمان فيصبح قرين محاولة تحقيق وحدة الذات والموضوع، مرتبطاً بالبحث عن دلالة موضوعية تتجلى على مستوى التفسير والشرح. وإذا انغلق معنى النص فى حالة بارت، وانتفى الشرح، فإن المعنى ينفتح -فى حالة جولدمان- لتقودنا البنية من داخلها إلى تولدها. وإذا كان بارت يؤكد اللزوم الدلالى قياسا على اللزوم النحوى لهذه البنية، من حيث هى البدء والمعاد اللذان لا يفصل بينهما شئ، واللذان يتحولان إلى شئ واحد، فإن جولدمان يؤكد أن بنية العمل الأدبى

تمثل نقطة البدء ونقطة المعاد، ولكن تقع بينهما الوظيفة، التى لاتتجلى إلا على مستوى التولد. ولذلك يظل جولدمان مخلصا للمبدأ الأثير الذى يقول «إن كل ظاهرة إنسانية بنية، من حيث إنها توجد داخل ظاهرة أكبر، فى علاقة لايمكن فهمها إلا بوصفها علاقة وظيفية».

وإذا كان الإلحاح الحاد على وظيفية البنية أو على تولدها هو الذى يميز ما بين البنيوية التوليدية والبنيوية الشكلية، فلاشك أن الإلحاح على «البنية» هو الذى يميز منهج جولدمان ويرتقى به عن المناهج الاجتماعية التقليدية فى دراسة الأدب. لقد طرحت البنيوية التوليدية مفاهيم جذرية غيّرت من وجه الدراسات الاجتماعية التقليدية للأدب فيما يقول جولدمان. يعنى بالمناهج الاجتماعية التقليدية ما يشبه الموجود إلى الآن فى النقد العربى من موازنات سطحية، آلية، بين بعض مضامين الأعمال الأدبية وبعض الخصائص السطحية لما يسمى الطبقات الاجتماعية.

لقد قضت البنيوية التوليدية، أو كادت، على خرافة «الانعكاس» للواقع الاجتماعى، وأكدت القيمة الجمالية للأعمال الأدبية، فلم تر فيها وثائق اجتماعية، تحاسب على أساسها ذمم الكتاب أو ضمائرهم. ولم تفر من مواجهة الطبيعة التخيلية للأعمال الأدبية بل جعلتها ملمحا مميزا لكل عمل أدبى أصيل. وحاولت أن تقدم نموذجا تصوريا وإجرائيا لدراسة التحولات الإبداعية التى تباعد ما بين العمل الأدبى والواقع الاجتماعى الذى يتصل به، وقدرت وجود توسطات وتعقيدات لايتجاهلها إلا

ساذج أو جاهل بطبيعة العمل الأدبى. ولذلك أكد جولدمان البنية الأدبية من حيث هى نقطة الانطلاق، وألح على أن البنية الواحدة يمكن أن تتحول إلى محتويات بالغة التباين والتنوع، ومع ذلك لاتفارق طابعها البنائى. وإذا كانت رؤية العالم نفسها تؤدى وظيفة فإنها تؤديها على أكثر من مستوى يجعلها تتجلى على أكثر من محور. ومهمة المحور هى البحث عن البنية القارة وراء محتويات متباينة من هذه الزاوية، وعبر مستويات متعددة ومحاور معقدة. وعندما وضعت البنيوية التوليدية هذا الهدف نصب أعينها أكّدت وحدة العمل الأدبى وبرهنت على فاعليتها إزاء الأعمال الأكثر تلاحما.

ومن الطبيعى أن يوجه جولدمان هجومه الحاد على المناهج الاجتماعية التقليدية فى دراسة الأدب، ذلك لأن علماء الاجتماع الأدبى الوضعيين حاولوا، ولا يزالون، أن يصلوا ما بين محتوى الوعى الجماعى ومحتوى الأعمال الأدبية، الأمر الذى أدى بهم إلى إضاعة الحقيقة الأدبية للأدب، خصوصا عندما بحثوا فيه «عن انعكاس لوعى جماعى أكثر مما بحثوا عن خلق أبنية»(١٩). وكانت نتيجة تناول الأدب على هذا النحو تفتت الأعمال الأدبية، وتحولها إلى مرايا عاكسة للواقع، على نحو أحال محتوياتها إلى وثائق اجتماعية لا أدبية. ولذلك لم تنجح هذه المناهج إلا مع الأعمال الرديئة التى «ينسخ» أصحابها الواقع. أما الأعمال الأدبية الحقة فكان مصيرها التشوه الكامل.

من المؤكد أن الكاتب لا يعكس الوعى الجماعى عند

جولدمان، وإنما يطور تلاحما بنيويا لم يصل إليه الوعى الجماعى نفسه إلا بطريقة خشنة. ولذلك فإن العمل الأدبى، وإن أسس إنجازاً جمعيا خلال وعى مبدعه، يكشف للجماعة عن ما يتحرك فى أفكارها ومشاعرها وسلوكها دون أن تعرفه. ولا يمكن أن يحقق العمل خاصيته هذه إلا بتلاحم بنيته ووحدتها، كما أن بنيته لن تحقق وظيفتها إلا بوحدتها وتلاحمها. ومن هذه الزاوية لايبدو العمل الأدبى انعكاسا لواقع اجتماعى من منظور البنيوية التوليدية وإنما صياغة متلاحمة لمطامح هذا الواقع، بحيث يصبح تعبيرا عن رؤية متجانسة لايصل إليها أفراد المجموعة إلا فى حالات استثنائية. لذلك يقول جولدمان:

> إن الكاتب العظيم (أو الفنان) هو، تحديدا، الفرد الاستثنائى الذى ينجح فى أن يخلق، فى مجال معين، هو العمل الأدبى (أو الفنى، أو الفلسفة)، عالما تخيليا متلاحما، أو قريبا من التلاحم، بحيث تتجاوب بنيته مع ما تتجه إليه كل المجموعة الاجتماعية(٢٠).

وإذا كان العمل الأدبى يتجاوب بنيويا مع ما تتجه إليه المجموعة على هذا النحو فلا سبيل إلى دراسته إلا من زاوية طبيعته، أى بالتركيز على صياغته المتلاحمة من حيث هى بنية توازى بنية أخرى أو تتجاوب معها. ومن المهم أن نؤكد أن هذا التوازى، أو التجاوب، إنما هو توازٍ بين أبنية للمقولات وليس بين محتويات تجريبية (إمبريقية) مبعثرة هنا أو هناك. ولهذا السبب يلح جولدمان على أن المهمة الأولى لعالم الاجتماع الأدبى يجب

أن تبدأ من التسليم بأن العلاقة الأساسية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبى لاتتمثل فى محتوى هذين المجالين (الحياة الاجتماعية/ الإبداع الأدبى) وإنما فى «شكل المحتوى». وما يعنيه جولدمان بشكل المحتوى، فى هذا السياق، هو الأبنية العقلية التى تنظم الوعى التجريبى لمجموعة اجتماعية بعينها، مثلما تنظم العالم الخيالى الذى يبدعه الأديب المرتبط بها. يضاف إلى ذلك أن الانتقال من داخل بنية العمل إلى المجتمع لايتم بشكل مباشر وإنما عن طريق وسيط له وجوده بين الاثنين، ذلك لأن تولد العمل لايتم عن طريق الحياة المادية وإنما عن طريق رؤية العالم. ورؤية العالم على هذا النحو هى التى تمكننا من فهم الكل أو التجانس الشامل الذى يحدد الروائع الأدبية فى مقابل الأعمال الأدبية الأقل أهمية، لأن الأعمال الأخيرة أقل تجانسا فى تجسيدها رؤية العالم.

ويمكن أن نقول إن روائع الأدب لا تتسم بصفة إيجابية إلا لأنها تنطوى على بعدين هما بمثابة وجهين لعملة واحدة، التجانس الشكلى من ناحية، وتجسيد هذا التجانس لرؤية العالم من ناحية ثانية. ويلتقى البعدان عندما نفهم أن الأعمال الأدبية تمثل أقصى درجات تجانس الوعى الممكن لمجموعة اجتماعية، بحيث ترتد عبقرية الأديب الفرد إلى تجاوزه غيره فى تقديم هذا الوعى فى أعلى درجاته من التجانس، خصوصا عندما يحقق عمله الأدبى التناغم الكامل بين رؤية العالم كما تعانيها المجموعة والعالم التخيلى الذى يخلقه مبدعه، فيحقق العمل التناغم بين

عالمه المتخيل والأدوات التى يستخدمها للتعبير عن هذا العالم.

ويقودنا ذلك إلى إطار القيمة الجمالية، تلك التى تتشكل فيها «الحقيقة الاستطيقية» عند جولدمان من مستويين متجاوبين بالضرورة:

(أ) التجاوب بين رؤية العالم بوصفها واقعا تعانيه المجموعة أو الطبقة الاجتماعية والعالم الذى يصوغه الأديب.

(ب) التجاوب بين هذا العالم المصاغ والوسائل الأدبية المستخدمة فى صياغته من صور وتراكيب وإيقاعات.. إلخ[٢١].

وتعتمد قيمة العمل الأدبى على هذين المستويين معا، ذلك لأن العمل الأدبى الحق ينطوى على تلاحم داخلى وإلا لم يشكل بنية. لكن هذا التلاحم الداخلى لن يتحقق ما لم يصل إلى درجة عالية من إدراك التلاحم فى بنية وعى العالم نفسها. وإذن، فالمعيار الجمالى لقيمة العمل الأدبى معيار داخلى وخارجى فى وقت واحد. داخلى من حيث ارتباطه بدرجة التلاحم البنيوى فى العمل. وخارجى من حيث الموازاة بينه وبين أبنية أخرى تقع خارج العمل بالضرورة. ويكاد جولدمان -عند هذا المستوى- أن يقول إن المعيار الخارجى متضمن فى المعيار الداخلى. ذلك لأنه يؤكد أن الأديب مشغول دائما بما تحت السطح، ويجاوز الواقع الفعلى إلى الوعى الممكن ليكتشف فيه، ويصوغ منه، بنية العمل الأدبى التى تصبح دالا يفضى مدلوله إلى رؤية العالم. وبقدر نجاح الأديب فى صياغة هذه البنية، وبقدر ما تنطوى عليه من تلاحم دال، تتحدد قيمة العمل الأدبى.

ولذلك، فإن مضمون العمل الأدبى لايمكن تناوله بوصفه علة لمعلول أو مقولة اجتماعية كما تفترض النظرة الاجتماعية التقليدية، بل على العكس من ذلك، إذ «ليس هناك عناصر اجتماعية فى العمل الأدبى، وإنما شخصيات فردية ومواقف خيالية فحسب... لأن الأعمال الأدبية أبعد من أن تكون انعكاسا بسيطا لوعى جماعى. إنها تعبير موحد متلاحم عن اتجاهات ومطامح خاصة بمجموعة بعينها»(٢٢). ولذلك يقول جولدمان مرة أخرى: «من الضرورى -قبل أن نبحث عن الصلة بين الأعمال الأدبية والطبقات الاجتماعية فى الفترة التى كتبت فيها الأعمال- أن نفهم أولا دلالة هذه الأعمال بلغتها الخاصة، وأن نحكم عليها جماليا بوصفها عالما موحدا من الكائنات والأشياء التى يتحدث من خلالها الكاتب الذى خلق هذا العالم(٢٣)».

ومن الممكن أن نلاحظ أن «الحقيقة الجمالية» على هذا النحو تردنا إلى تميز الأديب الفرد بالضرورة، وتربط بين قيمة إنتاجه وما ينطوى عليه هذا الإنتاج من كشف على المستوى الإدراكى فى استيعاب العناصر المنظمة لبنية الوعى الجماعى. لكن الكشف المرتبط بالإدراك المتميز للأديب لن يقودنا هذه المرة، كما يحدث فى تصورات جمالية مخالفة، إلى نوع من الوعى الجمالى المتعالى الذى يصل ما بين الكتابة والإلهام مثلا، أو يصل ما بين الإدراك الجمالى والحدس الصوفى، بل يتحدد هذا الكشف على أسس أكثر واقعية، ويرتبط بدرجة عالية من الوعى التى يتمكن معها الأديب من إدراك العلاقات البنيوية لرؤية العالم،

وذلك على نحو متلاحم يصعب أن يقوم به غيره، اللهم إلا إذا استثنينا الفيلسوف الذى يأخذ الوضع نفسه عند جولدمان، ويمارس الفعل نفسه على المستوى التصورى وليس التخيلى.

ولذلك يمكن لجولدمان أن يحدثنا عن العبقرية الأدبية من حيث هى إدراك جمالى يجاوز في تلاحمه الوعى الإيديولوجى للأديب. وإذا كان هذا التمييز يردنا إلى ثنائية الوعى والإدراك التى تثير جدلا لم يفض إلى الآن(٢٤)، فإنها تؤكد لنا، على الأقل، أن العمل الأدبى ليس نسخة من الواقع، وأن الكاتب ليس معلما أو واعظا. إنه يخلق أشياء وكائنات تؤسس عالما موحدا ينطوى على تلاحم، ويكشف عن منطق داخلى نابع من المنظور الذى يعبر به جماليا عن رؤية العالم.

وإذا كان العمل الأدبى تعبيرا عن رؤية العالم، وطريقة خاصة فى صياغة عالم ملموس متعين من الكائنات والأشياء، فإن الأديب هو الإنسان الذى يصل إلى إدراك هذه الرؤية فى الوقت الذى يخلق فيه شكلا ملائما، يتخلق من خلاله هذا العالم المتعين الثرى بوفرته الحسية من الكائنات والأشياء المتخيلة، والثرى بوحدته الداخلية التى تصنع للعمل بنيته الخاصة.

مساءلة البنيوية التوليدية

قد نقول مع بعض الأصوات المعارضة لجولدمان إن التركيز على التلاحم والوحدة فى النظر إلى طبيعة رؤية العالم يمكن أن يكون بمثابة تناقض فى التفكير عند مفكر جدلى مثل جولدمان، يتبنى النظرة الماركسية فى النظر إلى التشكل التاريخى. إن رؤى العالم التى يدرسها هى رؤى الجماعات البرجوازية فيما يقول. وتلك، بدورها، يجب أن تُظهر وعيا زائفا حسب الأفكار الماركسية عن الإيديولوجيا، أى نظرة جزئية وليست كلية عن الحياة الاجتماعية. وبدل أن تكون هذه الرؤى متلاحمة ومتكاملة فكريا، فمن المنطقى أن تعكس ملامح مغايرة من التناقض الداخلى والتعارض؟ ثم ألا يعنى الإلحاح على التلاحم بشكل مطلق أن جولدمان الذى يزعم أنه جدلى يتخلى عن الجدل فى إدراك الحقيقة الجمالية؟!(٢٥) إن الحقيقة الجمالية تظل منطوية على قطبين للصراع وإلا انتفى الصراع ذاته. والتركيز على الوحدة والتلاحم يقلل من وزن قطب التنوع إلى أبعد حد، ومن ثم الصراع ولذلك تبدو الوحدة نفسها وحيدة الجانب، غير جدلية، وذلك بالقدر الذى يبدو به التلاحم نوعا من التمسك ببنية ساكنة تقوم على مركز أو مراكز ثابتة.

إن مثل هذه الأسئلة والملاحظات تشكل أساسا ينطلق منه الخلاف حول إنجاز جولدمان، ومن ثم حول السلامة الكاملة لمنهجه. ومن المؤكد أنه خلاف لايقلل من قيمة الإنجاز المتميز الذى حققته البنيوية التوليدية، أو حققته جهود لوسيان جولدمان التى

تبرز أهميتها كتبه المتعددة وأبحاثه الوفيرة وفرق العمل التى ظل يقودها أو يشرف عليها إلى أن توفى سنة ١٩٧٠. وهى جهود تدعو إلى دعمها، والبدء منها بعد وضعها موضع المساءلة التى تفتح آفاقا رحبة لتطويرها.

ولكن هناك ملاحظة ينبغى تأكيدها لتوضيح مفهوم الوحدة والتلاحم عند جولدمان. إن مفهومه عن التلاحم ليس مفهوما عن تلاحم منطقى فيما يقول إدريان ميللور[٢٦]، وإنما عن تلاحم ينشأ عن مجاوزة جدلية لقطبى الوحدة والتنوع. وعلينا أن نتذكر أن فلاسفة الجدل لايقتصرون عند جولدمان على هيجل وماركس ولوكاش فحسب بل يشملون كانط وبسكال. ولذلك يبدو الجدل من منظور متميز، يجعل جولدمان أقرب إلى تأكيد التلاحم على حساب التنوع أو الصراع. ودليل ذلك ما يؤكده جولدمان من أن المعنى الحقيقى للنص، أو الفقرة، هو المعنى الذى يعطينا صورة كاملة متلاحمة للعمل كله. ويستند جولدمان فى هذا السياق إلى بسكال الذى يقول:

> لكى نفهم معنى الكاتب، يجب علينا أن نفض كل التعارضات فى عمله. وهكذا علينا -إذا أردنا فهم النصوص- أن نجد معنى يصالح ما بين كل الفقرات المتعارضة، إذ لايكفى أن يكون لدينا معنى ينطبق على عدد من الفقرات المتوافقة، بل علينا أن نصالح ما بين هذه الفقرات ونتأوّل ما يعارضها، ذلك لأن لكل مؤلف

معنى ينسجم مع كل الفقرات المتعارضة فى عمله وإلا ما كان هناك أى معنى عنده.

وما يترتب على التدليل بمثل هذا الاستشهاد هو أن الإلحاح على التلاحم لا يعنى إلغاء التعارضات الممكنة الموجودة فى النص. إن إلغاء التعارض فى سبيل التلاحم نزعة دوجماطية تؤثر التوحيد، أما إدراك التعارض فوظيفة نقدية تسعى إلى إدراك الظواهر فى تعقيدها وحركتها. وهذا هو الفارق بين النقد والدوجماطية. وهو فارق قار فى الظاهرة التى تتضمن الشئ ونقيضه، وقار فى كيفية إدراك الظاهرة نفسها فى الوقت نفسه. ولذلك يقول جولدمان(٢٧):

> إن كل عمل أدبى عظيم ينطوى على رؤية للعالم تنظم عالم العمل الأدبى... ولذلك يجب على المرء أن يكشف -فى كل عمل فنى عظيم حقا- عن القيم المرفوضة التى تقمعها الرؤية التى تصنع وحدة العمل، فيكشف عن التضحيات التى يعانيها البشر فى سبيل رفض هذه القيم وقمعها.

وذلك قول يعيد للصراع بين عناصر الجدل بعض توازنه، ويقترب بجولدمان من إدراك طبيعة الحقيقة الجمالية بوصفها مجاوزة لقطبى التنوع والوفرة الحسية من ناحية، والوحدة التى تتنظم هذا التنوع فى كل متلاحم من ناحية أخرى. ولكن الحق أن جولدمان ركز على قطب الوحدة أكثر مما ركز على قطب التنوع. ولقد التفت إلى ذلك فى السنوات الأخيرة من حياته، ونبه على

أن أغلب عمله وعمل الباحثين الذين ألهمتهم كتابات لوكاش الأولى يتركز حول قطب واحد من قطبى التوتر اللذين ينبنى عليها العمل الفنى، وهو قطب الوحدة الذى أخذ فى الواقع العملى للبحث البنيوى التوليدى شكل بنية تاريخية دالة. لقد اتجهت أبحاث هذه المدرسة، فيما يقول، صوب الكشف عن هذه البنية المتلاحمة المتحدة فى المحل الأول، وإيجاد نسقها المتجانس الذى يحكم عالما شاملا يؤسس دلالة كل عمل إبداعى.

ويحاول جولدمان تجنب مزلق النزعة النسقية المغالية الذى وقعت فيه ممارساته بالإشارة إلى ما تتضمنه الأعمال الإبداعية من وظيفة نقدية أساسية، وكيف أن هذه الأعمال تتجه إلى تجسيد الأوضاع التى تدينها بواسطة خلق عالم ثرى متعدد لشخصيات فردية ومواقف متميزة. ويعنى ذلك أن هذه الأعمال حتى إذا عبرت عن رؤية خاصة للعالم، تنتهى لأسباب أدبية أو جمالية إلى صياغة حدود هذه الرؤية والقيم الإنسانية التى لابد من التضحية بها دفاعا عن الرؤية. وبدل الإلحاح على قطب التلاحم وحده، أبرز جولدمان القطب الثانى للتنوع عندما كتب عن ضرورة أن يكشف الناقد فى كل عمل فنى عظيم عن القيم المرفوضة التى تقمع الرؤية التى تصنع وحدة العمل. وكان ذلك الفهم المتأخر إيذانا بإدراك العناصر المضادة التى تسعى الرؤية المبنية للعمل إلى الهيمنة عليها وإخضاعها لمنطقها، لكن من غير أن تستبعد تأثيرها، أو تقضى على فاعليتها المناقضة، إذ تظل هذه العناصر موجودة على مستوى التنوع الداخلى فى البنية

الأدبية، كاشفة عن جوانب الصراع التى تنطوى عليها بالضرورة، والتى تتراجع بالدلالة المطلقة للتلاحم إلى حدودها النسبية التى تنقض أى معنى للإطلاق.

وللأسف لم يمض جولدمان مع هذه النتيجة إلى نهايتها المنهجية التى حال بينه وبينها الموت، فتركها شاهدا على نوع من المراجعة الذاتية التى كانت، فى جانب منها، استجابة موجبة إلى النقد الموجّه له من الممثلين للجناح المضاد فى النقد الماركسى. وكان هؤلاء من صنف بيير ماشيرى الذى أصدر كتابه «نظرية فى الإنتاج الأدبى» سنة ١٩٦٦ مؤكدا القطب الثانى من التوتر الجمالى الذى أغفلته تقاليد مدرسة لوكاش التى وصل بها إلى ذروتها البنيوية لوسيان جولدمان، أعنى قطب التنوع والوفرة والصراع الذى يتناقض مع قطب التلاحم والوحدة، ذلك التناقض الذى يستدعى إلى الذهن التعارض بين ديونسيوس وأبوللو فى الثنائية الرمزية المتوترة التى أشاعها الفيلسوف الألمانى فريدريك نيتشه (١٨٤٤–١٩٠٠) منذ أن كتب عن «ميلاد التراجيديا» سنة ١٨٧٢.

وقد نظر ماشيرى إلى إبداع العمل الأدبى على أنه عملية إنتاج تستخدم العديد من المواد المنفصلة سابقة التجهيز التى تتغير فى عملية الإنتاج. هذه المواد ليست أدوات حرة يستخدمها الكاتب استخداما واعيا لخلق نص محكم، موحد أو متلاحم أو متجانس فى دلالته على بنية أحادية المركز، فالعمل الإبداعى فى شغله على مواد سابقة التجهيز لايسعى إلى هذا النوع من

التلاحم أو التجانس أو الوحدة المنتظمة بين العناصر. إنه يعمل على حالة وعى بعينها يدعوها ماشيرى الإيديولوچيا، ويدعوها لوسيان جولدمان رؤية العالم. ويعنى ذلك أن العمل الإبداعى يعيد إنتاج الإيديولوچيا الموجودة فى الواقع الفعلى، أى الموجودة بوصفها شيئا طبيعيا، وبكيفية تتيح لخطابها التخييلى تزويدنا بتفسير يبرر الواقع الذى تتولد منه. ولكنها بمجرد أن تتحول إلى نص فى عملية إعادة إنتاجها فإن كل ثغراتها وتناقضاتها تتعرى وتتكشف. ومهما حاول الكاتب الواقعى توحيد عناصر النص فى عمله الإبداعى فإن مايقع فى عملية إعادة الإنتاج يفضى بالضرورة إلى ثغرات وانقطاعات، تناظر عدم اتساق الخطاب الإيديولوچى الذى يستخدمه العمل أو يشتغل عليه. إنك إذا أردت أن تقول شيئا فلابد أن تصمت عن أشياء أخرى. هذا ما يقوله ماشيرى الذى يؤكد أن مهمة الناقد ليست إظهار الكيفية التى تتماسك بها أجزاء العمل، أو إحداث التناغم الذى يقلل من حدة أى تناقض قائم، أو المصالحة بين الفقرات المتعارضة فى النص على نحو ما ذهب باسكال، وإنما مهمة الناقد شبيهة بمهمة المحلل النفسى الذى يركز اهتمامه على لاشعور النص، أى على ما لايقال وما هو مكبوت أو مكبوح أو مقموع أو مسكوت عنه.

وبقدر ما كان بيير ماشيرى يناقض بهذا الفهم التقاليد الهيجلية التى انتسب إليها لوسيان جولدمان، التقاليد التى لم تفارق الإلحاح على الوحدة الشاملة للأبنية المتلاحمة، كان متوافقا مع منطلق أستاذه لوى ألتوسير الذى قاد النزعة المعادية للنزعة

الهيجلية فى النقد الأدبى الماركسى المعاصر، والذى ظل معارضا لحركة الإحياء الهيجلى داخل الفلسفة الماركسية بوجه عام. ولذلك رفض مفهوم الوحدة الشاملة عند هيجل ومن سار على دربه، خصوصا لوكاش ولوسيان جولدمان. وذهب إلى أن هذا المفهوم يجعل ماهية الكل تعبر عن نفسها فى جميع أجزائه بما ينفى الصراع فى علاقات الأجزاء. وتجنب استخدام مفاهيم «النسق الاجتماعى» و«النظام» لأنها توحى ببنية ذات مركز يحدد شكل كل تجلياتها التى لاتفارق سجن النسق الذى تركها فيه جولدمان. وفى المقابل، يتحدث ألتوسير عن «تشكل» هو بنية بلامركز، بنية هى نقيض الكائن الحى من حيث إنها لاتتضمن مبدأ مهيمنا يحكمها، أو بذرة تنبثق منها، أو وحدة كلية شاملة تتولد عنها. هذه البنية تقوم على مستويات متباينة، تدخل فى علاقات معقدة من التناقض الداخلى والصراع المتبادل. ولايمكن فهمها بقصر النظر إليها من عدسة الوحدة الشاملة أو التلاحم الذى يفضى إلى مركزية العلة، ومن ثم مفهوم البنية وحيدة المركز.

ويلزم عن ذلك أن العمل الأدبى لا يرتبط بالإيديولوجيا عن طريق ما ينطقه بل عن طريق ما يسكت عنه، فنحن لا نشعر بوجود الإيديولوجيا فى النص الأدبى إلا من خلال جوانبه الصامتة الدالة بصمتها، أى نشعر بها فى فجوات النص وأبعاده الغائبة. ومهمة الناقد هى الكشف عن ثغرات هذه الجوانب وإنطاقها، ذلك لأن النص ممنوع عليه، إيديولوجيا، قول أشياء بعينها. ويضطر الكاتب، فى محاولة رواية الحقيقة بأسلوبه

الخاص، إلى الكشف عن حدود الإيديولوجيا التى يكتب منها، دالا على ثغراتها وصوامتها، ومن ثم الكشف عن المسكوت عنه. ومادام النص ينطوى على هذه الثغرات والصوامت فإنه يظل غير متكامل، دائما، لا يكشف عن وحدة شاملة متجانسة أو متلاحمة وإنما عن صراع المعانى المتضاربة فى علاقاته. ولذلك تكمن قيمته الأدبية، إذا كان نصا أدبيا، فى الخلاف بين معانيه أكثر مما تكمن فى وحدتها وتلاحمها. وإذا كان لوسيان جولدمان ينظر إلى النص بوصفه بنية مركزية، يبحث عن السبب الرئيسى لتلاحمها فى المركز الدلالى الذى يفترض أنها تنبنى حوله، فإن ماشيرى لا يرى فى النص سوى بنية غير مركزية ابتداء. ولأن النص بنية مزاحة المركز، لا تعتمد على جوهر مفترض أو بؤرة ثابتة، فليس فى هذه البنية سوى التعدد والتنوع اللذين يفضيان إلى الصراع والاختلاف. ولذلك فإن قيمة العمل الأدبى فى هويته من حيث هو نص متفرق، مشتت، متعدد، غير منتظم.. إلى آخر الصفات التى يستخدمها ماشيرى نقيضا لصفات التلاحم والانسجام والترابط واتحاد العناصر التى ينتسب بها كل من لوسيان جولدمان ولوكاش إلى وحدة الأبنية العقلية الهيجلية.

ولا يقصد بيير ماشيرى، فيما يقول قرينه المتحمس لأفكاره تيرى إيجلتون، بحديثه عن العمل غير الكامل أن هناك قطعة ناقصة من العمل يضيفها الناقد بنقده، وإنما يقصد إلى أن عدم اكتمال العمل يرجع إلى طبيعة العمل الأدبى نفسه، من حيث ارتباطه الدائم بإيديولوجيا تصمته فى بعض المواضع، الأمر

الذى يعنى أن العمل الأدبى كامل فى عدم اكتماله، وأن هويته غير مفصولة عن ثغراته. ولذلك فليس المطلوب من الناقد أن يملأ فراغ العمل أو يضيف إليه أو يعيد ما ينقصه أو ما سقط منه، وإنما الكشف عن مبدأ الصراع فى معانيه، وإبراز مبدأ الاختلاف فى عناصره العلائقية، ومن ثم إظهار الكيفية التى ينتج بها الصراع النص فى مدى علاقة الكاتب بالإيديولوجيا.

ويوضح تيرى إيجلتون ذلك فى كتابه عن الماركسية والنقد الأدبى بمثال من رواية «دومبى وولده» التى يستخدم فيها ديكنز عددا من اللغات المتصارعة فى تصويره الأحداث، وذلك على نحو تظهر معه الرواية على سبيل التبادل اللغة الواقعية واللغة الميلودرامية واللغة الرعوية ولغة المثل والتمثيل. ويصل الصراع بين اللغات إلى ذروته فى الفصل الشهير عن السكة الحديدية، حيث تتمزق الرواية على نحو غامض بين الاستجابات المتناقضة إلى السكة الحديدية، متوترة ما بين الحذف والاحتجاج والاستحسان والابتهاج والحبور والتوجس، عاكسة ذلك كله فى تضارب الأساليب والرموز. والأساس الإيديولوجى لالتباس الرواية فى هذا الجانب هو توزعها ما بين الإعجاب البرجوازى بالتقدم الصناعى وقلق البرجوازية الصغيرة الناتج عن الآثار الحتمية القاهرة لهذا التقدم. والنتيجة هى تعاطف منظور الرواية مع الشخصيات الهامشية المستنزفة التى يلغيها العالم الجديد، وذلك فى الوقت الذى تحتفى الرواية بالاندفاع اللاهب للرأسمالية الصاعدة التى جعلت من هذه الشخصيات كائنات عتيقة مهجورة.

قد يحترس تيرى إيجلتون بعد ذلك التحليل لرواية ديكنز بقوله إن هناك فارقا بين الصراع فى المعنى والصراع فى الشكل، وإنه مثل ماشيرى يقصد إلى صراع المعنى، لكن من غير أن يستبعد أن تضارب الدلالات وثيق الصلة بالشكل الأدبى المتكامل، وأنه لا يفضى بالضرورة إلى تصدع الشكل. ولكن هذا الاحتراس ينقلنا إلى مفهوم مغاير للشكل الذى لن يغدو مبنى من تلاحم الوحدة المتناغمة العناصر، وإنما مبنى من الوحدة التى تغتنى بتنوعها وتتوتر بصراع مكوناتها، شكل لا يضفى السكينة على مكوناته ولا يحارب اختلافها، وإنما ينبنى بهذا الاختلاف ويتأسس بالتوتر الذى ينطق دلالته ويؤكد قيمته، فينفى عنه صفات البنية الساكنة المتلاحمة وحيدة المركز.

وأتصور أن لوسيان جولدمان كان يحاول تخفيف هيمنة المركز الوحيد للبنية الجمالية عندما أكّد أن القيمة الجمالية هى مجاوزة التوتر القائم بين قطب التنوع والوفرة الحسية من ناحية، وقطب الوحدة التى تنتظم هذا التنوع فى كل متلاحم من ناحية ثانية. وكان هذا التأكيد يعنى تحديد أهمية العمل الإبداعى وقيمته حسب درجة الفاعلية التى يتم بها مجاوزة هذا التوتر، الأمر الذى يدل على العودة إلى الأصل الهيجلى فى وحدته الجدلية، ومن ثم تأكيد أن القيمة الجمالية ترتفع درجتها بتصاعد الوفرة الحسية وتعدد عناصر الرؤية وانتظامها فى وحدة بنيوية دالة فى تلاحمها الذى لا يخلو من وفرة التنوع. ولكن الذى لم يلتفت إليه جولدمان فى محاولته هو أن عملية مجاوزة التوتر

التى يتحدث عنها إنما هى عملية اختزال لإمكانات القيمة الجمالية فى العمل الإبداعى الذى لاقيمة له بعيدا عن توتره، ومن ثم بعيدا عن صراع قطبيه من ناحية، وصراع مكونات كل قطب مع غيرها من المكونات فى العمل كله من ناحية ثانية. وليس ما يحدد هذه القيمة أو يؤكدها هو غلبة عنصر التلاحم الذى يشبه الحضور العقلانى لأبولو على حضور الوفرة الحسية للتنوع والصراع والتعارض والتنافر الذى يمكن أن يتطوى عليه القطب الثانى الذى يشبه ديونسيوس. إن القيمة الجمالية هى التوتر الدائم بين القطبين، وإطلاق سراح قطب التنوع المكبوت ليخلخل سجن النسق المتلاحم، فيطلق سراح الصوامت المقموعة فى داخله، وينطقها حتى فى صمتها الدال، منفتحا بها على التنوع الحوارى الخلاق للعناصر التى لاينبغى أن يقيدها قطب الوحدة.

هل أدرك جولدمان ذلك فى أواخر حياته عندما توقف عند قراءة چوليا كرستيڤا لأفكار ميخائيل باختين (١٨٩٥-١٩٧٥) عن التنوع الحوارى و«الكرنڤالية» مقابل النجوى أحادية البعد التى تختزل الصراع والتعدد والاختلاف؟ إن الأمر ممكن. يدعم الحدس به أن جولدمان أخذ يهتم اهتمام المحاور بما كان يطالعه من أفكار الطليعة الأدبية النقدية الشابة من حوله، وهى الطليعة التى تأكد حضورها فى الحياة الثقافية الفرنسية مع وصوله إلى الخمسينيات من عمره، فأخذ يناقش الاتجاهات النقضية الصاعدة التى تولت مهمة تفكيك مفهوم البنية وحيدة المركز، وفتح تلاحمها على قطب الصراع والاختلاف. ولم يكن مصادفة أن

جولدمان نشر دراسته المهمة عن «علم اجتماع الأدب: الوضع ومشكلات المنهج» سنة ١٩٦٧، السنة نفسها التى صدرت فيها ثلاثة كتب أساسية، حاسمة، للفيلسوف الفرنسي چاك ديريدا، تولت تقويض البنيوية بأكثر من معنى، سواء فى نقضها مركزية اللوجوس التى تنطبق على مفهوم البنية المتلاحمة وحيدة المركز، أو فيما أحدثته من نزوع جديد، حين استبدلت بمفهوم التلاحم مفهوم الاختلاف وبعملية التوحيد الشامل عملية النقض المستمر. وتجمع هذه الكتب ما بين عناوين «الصوت والظاهرة» وهو دراسة عن فلسفة الفيلسوف الألماني إدموند هوسرل (١٨٥٩-١٩٣٨) الظاهراتية و«دراسة الكتابة» أو «الجراماطولوجيا» من الجراما Gramma اليونانية التى تعنى الكتابة أو الحرف فالجراماطولوجيا هى دراسة العلامات المكتوبة التى تنقض مركزية اللوجوس بما تنطوى عليه علاقاتها من اختلاف لا يفارق مبدأ الإرجاء المستمر فى الدلالة، وأخيرا «الكتابة والاختلاف» وهو عنوان الكتاب الذى تضمن بحث «البنية والعلامة واللعب فى خطاب العلوم الإنسانية» الذى ألقاه ديريدا فى ندوة جامعة جونز هوبكنز عن «لغات النقد وعلوم الإنسان فى تشرين أول (أكتوبر) ١٩٧٠ وأسهم به فى تقويض بنيوية كلود ليڤى شتراوس فى أساسها اللغوى عند دى سوسير. (يجد القارئ ترجمة قمت بها لهذا البحث الأخير مع مقدمة عن سياقه الفكرى فى مجلة فصول: المجلد الحادى عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٣).

وما يعنيه صدور كتب أساسية ثلاثة لچاك ديريدا على هذا

النحو دال فى إشارته إلى تغير السياق الذى كانت تتحرك فيه ممارسات لوسيان جولدمان، وصعود جيل جديد مغاير فى مطامحه، ومناقض فى اتجاهه، هو جيل چاك ديريدا (المولود سنة ١٩٣٠) الذى هو أصغر من لوسيان جولدمان فى العمر بسبعة عشر عاما، وأصغر من رولان بارت المولود بعد جولدمان بعامين (سنة ١٩١٥) بخمس عشرة سنة، شأن ديريدا فى ذلك شأن چوليا كرستيفا (المولودة سنة ١٩٤١) التى تصغر جولدمان بثمانية وعشرين عاما ورولان بارت بستة وعشرين عاما.

وكانت چوليا كرستيڤا البلغارية الأصل المنتسبة إلى جماعة «تل كل» Tel Quel الباريسية غير بعيدة عن الأفق النقضى الذى فتحته كتابات چاك ديريدا. ولذلك اختارت قطب التنوع والوفرة الحسية على قطب التلاحم والوحدة الشاملة، وذلك أثناء دراستها لدرجة الدكتوراه فى باريس تحت إشراف كل من لوسيان جولدمان ورولان بارت اللذين كانا أستاذين متعارضين منهجيا فى المدرسة التطبيقية للدراسات العالية فى باريس. وسرعان ما أظهرت طالبة الدكتوراه (التى أصبحت واحدة من أبرز ناقدات ما بعد البنيوية) تمردها على مفاهيم الوحدة الشاملة والتلاحم عند أستاذها جولدمان الذى ظل هيجلى الهوى، واستبدلت بقطب التلاحم والوحدة قطب التنوع والتعدد الذى وجدته فى تحولات رولان بارت الذى كان قد أخذ يقترب من إدراك «لذة النص» فى بحثه عن القيمة الجمالية للنص المتلهب الذى يتأبى على كل مشابهة كأنه الفوضى الملغزة. ومن هذا

المنظور، أعادت كرستيڤا قراءة باختين فى دراستها التى نشرتها فى العدد ٢٣٩ من مجلة «النقد» Critique، مؤكدة مبدأه الحوارى فى بعده الكرنڤالى الذى يطلق سراح النقض إلى أقصى مداه الذى يدمر علاقات التراتب المفروضة. وتلك هى الدراسة التى ناقشها أستاذها جولدمان، مؤكدا عدم موافقته على منظورها فى نهاية دراسته عن «علم اجتماع الأدب: الوضع ومشكلات المنهج». ولكن ذلك لم يمنعه من المضى مع بعض منطلقاتها فى محاولة منه لتطوير منطلقاته، شأن الأساتذة الكبار الذين لايتوقفون عن مساءلة أعمالهم والإفادة من طلابهم النابهين. ويعترف الأستاذ الكبير بتقصير مدرسته فى الاهتمام بقطب التنوع والتعارض والصراع من القيمة الجمالية. ويرى فى الوقت نفسه أن الوضع المنهجى لكرستيڤا فى تأويلها لحوارية باختين الكرنڤالية لايختلف عن وضعه المنهجى كثيرا، لأنها تتبنى وضعا أحادى البعد عندما ترى فى الخلق الثقافى وظيفة للتعارض والتنوع فى المحل الأول، أى وظيفة للديالوج الذى يعارض المونولوج إذا استخدمنا مصطلحات باختين فى دراسة «شعرية دستيوفسكى».

وأحسب أن حوارية المساءلة التى دخل جولدمان إلى غمرتها، طرفا فاعلا مع الجيل الجديد الذى مثلته تلميذته النابهة جوليا كرستيڤا، هى أحد العوامل الحاسمة المسؤولة عن محاولة التطوير الأخيرة فى منهج البنيوية التوليدية، خصوصا من حيث التفات جولدمان إلى قطب التنوع وتأكيد أهمية دراسته، ومن ثم تأكيد ضرورة دراسة المستويات المعقدة للصراع داخل بنية

الأعمال الأدبية نفسها، ومن ثم دراسة:

(أ) الصراع على مستوى مركب القيم الذى تنكره رؤية العالم التى تبنى العمل ومركب القيم الذى يسعى العمل الأدبى إلى تبنيها.

(ب) الصراع بين المستوى الفردى والمستوى الجماعى داخل رؤية العالم.

(ج) الصراع بين مستويات الصياغة نفسها فى عناصر الأبنية الصغرى.

ويعنى الكشف عن هذه المستويات تأكيد وظيفة أخرى إلى جانب التلاحم، وظيفة تقربنا من فعل الجدل ومعناه ولا تبعدنا عنهما. وتبرز هذه الوظيفة فيما كتبه جولدمان فى مقال متأخر بعنوان «الإيديولوچيا والكتابة» نشره فى الملحق الأدبى لجريدة «التايمز» (٢٨ سبتمبر ١٩٦٧) قال فيه:

> على الرغم من أن نظرة العالم ترتبط، ابتداءً، بوظيفة التلاحم ووحدة المعتقد المتضمنة فى كل فعل إنسانى، فإن عنصر الثراء يرتبط، ابتداءً، بوظيفة مماثلة فى الأهمية، وهى وظيفة العقل النقدى الذى يجاوز نفسه بنفسه، فيحقق عنصرى التلاحم والتنوع اللذين يشكلان كلية كل عمل شامل.

ولكن كان هذا كله من قبيل الطموح الذى سعى جولدمان إلى تحقيقه وخطط لإنجازه، لكن العمر لم يتسع لتحقيق ما طمح

إليه، فترك المهمة لمن تأثروا به من العاملين فى مجال النقد الاجتماعى، أولئك الذين ابتدأوا من حيث انتهى فى فهم الحقيقة الجمالية أو القيمة الأدبية.

وإذا انتقلنا إلى مستوى آخر من مستويات هذه «الحقيقة» واجهنا مشكلة أخرى تتصل بعملية فهمها على مستوى تحققها فى العمل الأدبى. وهى مشكلة تتصل بتأويل النص نفسه. ومن هذه الزاوية يثار السؤال المهم: ألا يعنى تركيزنا على التولد التاريخى لبنية العمل الأدبى وقوفا على بعض مستويات هذه الحقيقة الجمالية وليس كل مستوياتها؟ إن العمل له دلالته الوظيفية المرتبطة برؤية العالم عند المجموعة التى أنتجته بالتأكيد، ولكن ماذا عن دلالته الوظيفية بالقياس إلى مجموعة أخرى لم تنتجه، سواء فى العصر الذى أنتج فيه أو العصور اللاحقة التى تتلقاه وتتأثر به؟ وهل تتلقاه وتتأثر به لأنه يصور «ذكرى تاريخية»، أم لأنه يصور وضعا باقيا فيتصل العمل بحياة أخرى غير حياته الأولى؟

لقد قال جولدمان -فى «الإله الخفى»- إن العمل الفنى يمكن أن يحتفظ بقيمته خارج المجموعة التى ظهر فيها، لأن العمل ينقل الموقف المتعين الذى يعبر عنه إلى إطار المشاكل الإنسانية الكبرى التى تخلقها علاقة الإنسان بأقرانه وعالمه. وما دام عدد الإجابات المتلاحمة عن هذه المشاكل عددا محدودا بحدود بنية الشخصية الإنسانية ذاتها، فإن كل إجابة متلاحمة يمكن أن تتجاوب مع موقف تاريخى آخر، فلا تؤدى وظيفة واحدة

بل وظائف متباينة تاريخيا. ولذلك، نواجه نوعا من الولادة الجديدة المتعاقبة للبنية نفسها. ولو صَحّ هذا الذى يقوله جولدمان، ولو صح فهمى له، فإنه يثير إشكالا جديدا يرتبط بما يمكن أن نسميه البنيوية التوليدية لقراءة النص أو العمل الأدبى، وهو إشكال يدفعنا إلى التساؤل: هل نميز فى هذه الحالات المتولدة بين مقصد تاريخى محدد للنص، يرتبط بطبقة محددة أو مجموعة اجتماعية محددة، ودلالات مغايرة للعمل نفسه عند طبقات أخرى ومجموعات اجتماعية مخالفة؟ وإذا فعلنا ذلك، فماذا يحدث للتفسير والشرح؟ هل يظل الشرح ثابتا والتفسير متعددا أم تظل الدلالة الموضوعية للعمل ثابتة فى مستواها التاريخى فلا يتباين التفسير والشرح؟ وإذا نظرنا إلى الإشكال من زاوية وحدة الذات والموضوع، سواء على مستوى التعاقب الزمانى فى قراءات النقاد المغايرين الذين يتحركون داخل هذا التعاقب أو قراءات النقاد الذين يتحركون داخل النظرية العامة التى يتحرك فيها جولدمان، فهل تظل العلاقة المؤسسة للوحدة بين طرفى الذات والموضوع ثابتة؟ أم تتغير بتغير المجموعة الاجتماعية؟ ومن ثم تتغير رؤى العالم عند كل مجموعة من النقاد؟ وهل نحتاج فى هذه الحالة إلى تعديل النموذج المنهجى وتطويره كى يتقبل ويستوعب احتمالات التعقيد، ويفض إشكالات كثيرة تطرحها علوم التأويل (الهرمنيوطيقا) المعاصرة وتفتح أفقها المغلق نظريات الاستقبال؟

وإذا تركنا التفسير والشرح وعدنا إلى الحقيقة الجمالية

مرة أخرى، ومن زاوية مغايرة، فإننا نلاحظ أن جولدمان يرى فى العمل الأدبى تعبيرا عن الحقيقة نفسها التى تعبر عنها الفلسفة بلغة مغايرة، وكأننا إزاء لغة التصورات فى الفلسفة ولغة الخيال فى الأدب. وإذا كان مدلول اللغتين يظل واحدا رغم اختلاف الدال اللغوى، فإن كتاب «الأفكار» لبسكال ينطوى على البنية نفسها التى تنطوى عليها مآسى المسرح عند راسين. والنتيجة المنطقية المترتبة على ذلك هى أن حقيقة الأعمال الأدبية والفلسفية واحدة، وأن المغايرة تقع فى طرائق التعبير فحسب لأن المضمون واحد والأشكال متغايرة. ويشبه الأمر على هذا النحو ما نواجهه فى «النحو التوليدى» عند تشومسكى، حيث ترتد الأبنية السطحية المتغايرة لجمل متعددة إلى «بنية عميقة» واحدة تتولد عنها الجمل المتغايرة. ويعنى ذلك أننا نواجه مظاهر متعددة لحقيقة واحدة أو أشكالا متعددة لمضمون إيديولوجى واحد(٢٩). وإذن، فما يميز الأدب عن غيره هو الشكل الذى سيصبح كيفية خاصة فى صياغة مضامين جاهزة سلفا. وإذا صح ذلك فقد الأدب بعده المعرفى القديم، ولم يعد طريقة خاصة فى صياغة تجارب متميزة لا يعبر عنها العلم ولا تقدمها الفلسفة (بقايا المفهوم الرومانسى) وإنما يصبح صياغة لمضامين واحدة، كأن «الموت» -مثلا- حقيقة ثابتة جاهزة، تظل هى هى، حتى لو تبدت محسوسة فى «فيدرا» أو تبدت مجردة فى «الأفكار».

وإذا نظرنا بعين الاعتبار إلى ما ينطوى عليه منهج جولدمان من تسليم بواحدية البنية وتعدد المضامين أو المحتويات،

فإن الأمر لن يتغير كثيرا، فالبنية تتحول إلى ما يشبه روح هيجلي يتجلى تجليات متعددة أشبه بتجليات «الروح» فى «الأشكال». والنتيجة هى الفصل بين الشكل والمضمون رغم إعلان الوحدة الجدلية بينهما، واضطراب العلاقة بين الدال والمدلول، إذ لاشك أن كل تغير فى الدال يقود إلى تغير فى المدلول ما ظللنا فى دائرة الإبداع.

وإذا تأملنا، أخيرا، العمل الأدبى نفسه من حيث علاقته بالمجتمع، رغم كل ما فى العلاقة نفسها من تعقد يسلم به جولدمان، فإلى أى مدى يمكن التسليم بما يؤكده -فى كتابه «من أجل علم اجتماع الرواية»- بقوله «إن العلاقات بين العمل الأدبى والمجموعة الاجتماعية تنطوى على نظام العلاقات نفسه بين الأجزاء والكل فى العمل الأدبى»[٣٠]. إن التسليم بهذا الفرض الجازم يقود إلى الإلحاح على المماثلة التى هى مصطلح يستخدمه جولدمان كثيرا، كما يقود إلى فهم العمل الأدبى بوصفه مظهرا جماليا لجوهر مستقل عنه. وعندئذ، نصبح فى قلب المحاكاة القديمة بمعنى من معانيها، وفى صيغة هيجلية للانعكاس من نوع مغاير فى الكم فحسب. ولن يتغير الوضع لو تحدثنا عن أبنية صغرى تتولد عن أبنية كبرى، ما ظللنا نسلم بصحة الفرض الأساسى نفسه، ذلك لأن حال وجود العمل الأدبى وكيانه المادى لابد أن يتهاوى ليصبح مجرد مجلى لشئ آخر.

ولن يسترد العمل الأدبى كيانه المادى المتعين إلا بتقدير ما فيه من صراع ذاتى وما فيه من عمليات هدم وبناء، وما ينطوى

عليه من ثغرات صامتة لها لغتها التى تعبر بصمتها مثلما تعبر العناصر الناطقة. ولقد ألمح جولدمان نفسه إلى بعض هذه الفاعلية الخاصة للعمل الأدبى عندما تحدث عن قدرة العمل على رفع درجة التلاحم فى رؤية العالم إلى أقصى مداها، ولكنه لم يحوّل التلميح إلى صياغة تصورية تقلل من غلواء المماثلة، ولم يركز على ما لفته إليه الفيلسوف والناقد الألمانى تيودور أدورنو عندما أكد الثانى، فى مناظرة وقعت بينه ولوكاش، أن العمل الأدبى نسق أو نظام، ولكن من زاوية واحدة فحسب لأن هناك، دائما، الزاوية الأخرى التى تجعل من العمل نقيضا للنظام، فتكسبه طبيعته المزدوجة(٣١) التى هى سر ما فيه من حيوية التوتر.

ترى هل يرجع ذلك كله إلى أن جولدمان عالم اجتماع أدبى وليس ناقدا بالمعنى الدقيق؟ قد يكون ذلك صحيحا على نحو ما ألمح محمود أمين العالم فى المقالة العربية الأولى عن لوسيان جولدمان التى نشرها فى مجلة «المصور» القاهرية فى أوائل نوفمبر سنة ١٩٦٦، ووصف فيها جولدمان بأنه عالم اجتماع وليس ناقدا أدبيا. وقد يكون ما رآه العالم صائبا. وقد يكون موقف جولدمان بوصفه عالم اجتماع هو الذى دفعه، رغم كل تحذيراته بل رغم كل حدوسه الرائعة، إلى الهبوط على العمل الأدبى من المجتمع بدل الصعود من العمل إلى المجتمع فيما يقول سيرجى دوبروفسكى. ولكن هذا التبرير يقودنا إلى أسئلة أخرى وإلى مشكلات أخرى جعلت الآراء تتضارب تضاربا بيّنا حول

جولدمان ومنهجه.

ويبدو جولدمان، من زاوية هذه المشكلات، وكأنه يستفز عقول الكثير من النقاد المعاصرين رغم اختلاف رؤاهم إلى العالم. هكذا، نسمع ميريام جلوكسمان التي تتساءل عن جولدمان: ماركسي هو أم إنساني؟! ونسمع تيرى إيجلتون يتحدث عن الثغرات التي تكمن في منهج جولدمان(٣٢): فهناك مفهومه عن الوعي الاجتماعي الذي هو مفهوم هيجلي يتناول الوعي الاجتماعي بوصفه تعبيرا مباشرا عن الطبقة الاجتماعية، الأمر الذي يحيل العمل الأدبي إلى تعبير مباشر عن الوعي والطبقة. وهناك النموذج الذي يطرحه المنهج كله، وهو نموذج يعجز عن التوفيق بين الصراع الجدلي والتعقيدات، وبين التفاوت والانقطاع فيما يقول تيرى إيجلتون. والنتيجة هي انزلاق المنهج إلى نوع من الصياغة الآلية عن علاقة البنية الفوقية بالبنية التحتية في الرواية. وذلك واضح كل الوضوح عندما يقول جولدمان في كتابه «من أجل علم اجتماع الرواية»:

> إن هناك تماثلا صارما بين شكل الرواية... وعلاقة البشر بمنتجاتهم في عصر بعينه، كما أن هناك تماثلا ثانويا بين شكل الرواية والعلاقات الإنسانية في المجتمع السلعي.

ويحدثنا رولان بارت من منظور إيديولوجي مخالف، رغم إعجابه بجولدمان الناقد، عن المحاكاة الكلاسيكية التي يعيد جولدمان صياغتها في منهجه. ويحدثنا ناقد آخر، أقصر قامة

بكثير من بارت- عن جولدمان الذى يقدم «عبوة جديدة»[٣٣] لتراث قديم فى خليط عصرى (على الموضة) يشمل البنيوية والوجودية والظاهراتية ورطانة التحليل النفسى. ويتوقف هذا الناقد، وهو جورج بيزستراى صاحب كتاب «النماذج الماركسية فى النقد الأدبى» الذى صدر عن جامعة كولومبيا الأمريكية سنة ١٩٧٨، على تحليل جولدمان لروايات مالرو، محاولا الكشف عن الرطانة البنيوية والوجودية والسيكولوجية فى التحليل النقدى.

ولكن هناك، من المنظور الإيجابى، من يرى فى منهج جولدمان بداية مهمة تصلح لتأسيس علم اجتماع للفن، على نحو ما فعلت جانيت وولف فى كتابها عن «الفلسفة التأويلية وعلم اجتماع الفن»[٣٤]. وهناك من يؤكد بحق أن نقد جولدمان الاجتماعى يمثل رأس الحربة فى جهد بذله قسم كامل من النقد الجديد فى فرنسا كى يؤسس نماذج علمية لفهم الأعمال الأدبية. ويقال من هذا المنظور إن أبحاث جولدمان جددت فهمنا لبسكال والجنسينية، وأحكمت المفهوم الفذ للرؤية المأساوية، وسلطت ضوءا جديدا على تطورالرواية المعاصرة، الأمر الذى يكشف عن دين النقد المعاصر لتفسيرات جولدمان وشروحه لأعمال مالرو وآلان روب جرييه وجيرودو وناتالى ساروت وغيرهم[٣٥]. وذلك بعض ما يقوله سيرجى دوبروفسكى فى كتابه عن النقد الجديد فى فرنسا.

ترى أى هذه الأقوال والآراء أقرب إلى الدقة والصواب؟ وأيها أقرب إلى تصوير الإنجاز المتميز للوسيان جولدمان، ومن

ثم الإسهام المتميز للبنيوية التوليدية. ذلك ما ينبغى أن يفكر فيه الناقد العربى المعاصر كثيرا، وأن يفكر فيه طويلا، بأن يفيد من إنجازات جولدمان على مستوى الفهم والشرح معا، وأن يتعلم من الحوار الذى دار حولها، وأن يطرح أسئلته الخاصة على الإنجازات نفسها، بواسطة ملاحظاته النظرية وممارساته العملية، وذلك على نحو يضع كتابة جولدمان وممارساته موضع المساءلة. وأتصور أن الناقد العربى المعاصر مطالب بفعل ذلك مع جولدمان وغيره من نقاد العالم حوله، فى موازاة ما يفعله مع نقاد تراثه والتراث الإنسانى كله، فقد تجاوز هذا الناقد، فى فعل أصالته، مرحلة التقليد والأخذ الساذج والولع بالموضة إلى مرحلة الوعى النقدى الذى لا يكف عن مساءلة الأفكار والمفاهيم والتصورات والنظريات والشخصيات فى أى زمان ومكان. وبذلك وحده، نأمل أن يكون الناقد العربى المعاصر طرفا فاعلا فى حوار خلاق، يسهم فى تأسيس أصول نظرية وممارسات تطبيقية عميقة الأثر فى تجديد النقدالأدبى العربى، والتحول به عن أفق التبعية والاتباع إلى أفق الاستقلال والابتداع.

هوامش:

(١) راجع:

Lucien Goldmann: **Structure; Human Reality and Methodological Concept,** in Richard Macksey (ed.) The Struturalist Controversy, The Johns Hopkins University Press, 1975, p. 101.

(٢) انظر:

Goldmann: **The Hidden God,** trans. by Philip Thody, Routledge & Kegan Paul. 1977, p. 17.

وقارن بما كتبه الرشيد الغزى عن «النظرية الاجتماعية فى الأدب»، **قضايا الأدب العربي**، الجامعة التونسية، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، ١٩٧٨، ص٤٩٣-٥٢٠.

(٣) راجع:

Laurenson & Swingewood: Lucien Goldmann and the study of Literature, in **New Society**, 362, 4th September, 1969 p.354.

وقارن بما كتبه حلمى شعراوى عن «لوسيان جولدمان.. بعض آرائه فى الاجتماع والسياسة»، **دراسات عربية**، العدد(١٠)، أغسطس ١٩٧٩، ص٦٣-٨٠.

(٤) Goldmann: Ideology and Writing, **Times Literary Supplement** 28th September. 1967, p.903.

(٥) الليبيدو Libido اسم مشتق من اللفظ اللاتينى Libet، ومعناه اشتهى الشئ، أو رغب فيه، ويطلق على الرغبة، ولاسيما الرغبة الحسية، أو الجنسية. وقد استعار فرويد هذا اللفظ لإطلاقه على الغريزة الجنسية من جهة ما هى طاقة حيوية مشتملة على مجموع الحياة الوجدانية. والليبيدى Libidinal هو المنسوب إلى الليبيدو.

(٦) نسبة إلى چنسينوس Jensenius أسقف إبريس Yprese الذى أنفق عشرين عاما فى كتابة الأوغسطينوس Augustinus الذى ظهر عام ١٦٤٠.

(٧) Goldmann: **Cultural Creation**, Trans, by Graco Bart Grahl, Telos Press, 1976, p.16.

(٨) George A.Huaco: Ideology and Literature, in **New Literary History** Vol, IV, No.3, 1973, p.429.

(٩) Goldmann: The Sociology of Literature; status and Problems of Method, in: **International Social Science Jurnal,** Vol. XIX, No. 4,1973.

(١٠) Ideology and Writing, Ioc. cit.

(١١) راجع -على سبيل المثال- مقال و.ك. ومزات بعنوان «وهم المقصد» فى المرجع التالى:

W.K. Wimsatt: **The Verbal Icon.** Methuen. 1970. pp.13-18.

(١٢) راجع ما كتبه هيرش فى:

E.D.Hirsch: **Validity in Interpretation.** Yale University Press. 1967.

(١٣) Goldmann: Dialectical Materialism and Lirterary History in: **New left Review.** No. 92 July August 1975. p.43.

(١٤) أصبحت الكتب العربية المؤلفة التى تعرض للمذاهب البنيوية كثيرة إلى درجة لافتة، خصوصا بعد أن تحولت هذه المذاهب إلى نوع من الموضة. ومن أسبق الكتب النظرية المؤلفة عن البنيوية، من حيث تواريخ النشر، كتابا زكريا إبراهيم، **مشكلة البنية**، مكتبة مصر، ١٩٧٦، وصلاح فضل، **نظرية البنائية فى النقد الأدبى**، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٧٧. ويظل الكتاب الوحيد بالعربية عن جولدمان هو كتاب جمال شحيد: **فى البنيوية التركيبية، دراسة فى منهج لوسيان جولدمان** (دار ابن رشد، بيروت ١٩٨٢). وهو كتاب يتميز بدقة الفهم وإرداف التقديم بنصوص دالة شارحة من كتابات جولدمان.

(١٥) Goldmann: Genetic Structuralism in Sociology of literature, in Elizabeth Burns (ed), **Sociology of literature and Drama**. Penguin. 1973, pp 112-113.

(١٦) Goldmann: **Towards a Sociology of the Novel,** trans: by Alan Sheridan. Tovistock Publications, 1975. p.156.

(١٧) اخترت «فيدرا» دون غيرها لأنها أكثر مسرحيات راسين شيوعا لدى القارئ العربى المعاصر، فقد مُثلت على المسرح القومى فى القاهرة على سبيل المثال، وترجمت أكثر من مرة، ولعل أهم ترجماتها ترجمة

أدونيس (على أحمد سعيد) التى صدرها بتلخيص لماح لدراسة رولان بارت. وقد صدرت فى سلسلة من **المسرح العالمى**، العدد١١٨، وزارة الإعلام -الكويت، يوليو١٩٧٩.

(١٨) Roland Barthes: **On Racine,** trans, by Rich and Howard, Octagon Books. 1977, p.169.

(١٩) **Cultural Creation,** p.109.

(٢٠) **Towards a Sociology of the Novel,** p.160.

(٢١) **The Hidden God,** p.315.

(٢٢) The Structuralist controversy, p.109.

(٢٣) **Dialectical Materialism and literary History,** p.41.

(٢٤)انظر: George Bisztray: **Marxist Models of literary criticism,** Columbia University Press, 1978, p.88-101.

(٢٥) انظر كمثال لهذا النقد لجولدمان:

Miriam Glucksmann: Lucien Goldmann: Humanist or Marxist? in **New Left Review,** No. 56. July-Aug 1969.

(٢٦) Adrain Mellor: The Hidden Method; Lucien Goldmann and the sociology of literature, **in Birmingham University Working Papers in Cultural Studies,** No. 4. Spring 1973. p.89.

(٢٧) Goldmann: Criticism and Dogmatism in Literature, in David Cooper (ed) **The Dialectics of Literature**, Pelican. 1968. p. 145.

(٢٨) **Ideolgy and Writing**, p. 904.

(٢٩) Terry Eagleton: **Criticism and Ideology**, Humanities Press, 1976, p.97.

(٣٠) Towards a Sociology of the Novel,p.156. **Cultural Creation**, pp144-145.

(٣١) نص المناظرة منشور كملحق للكتاب السابق ذكره.

Cultural Creation, pp.44-145

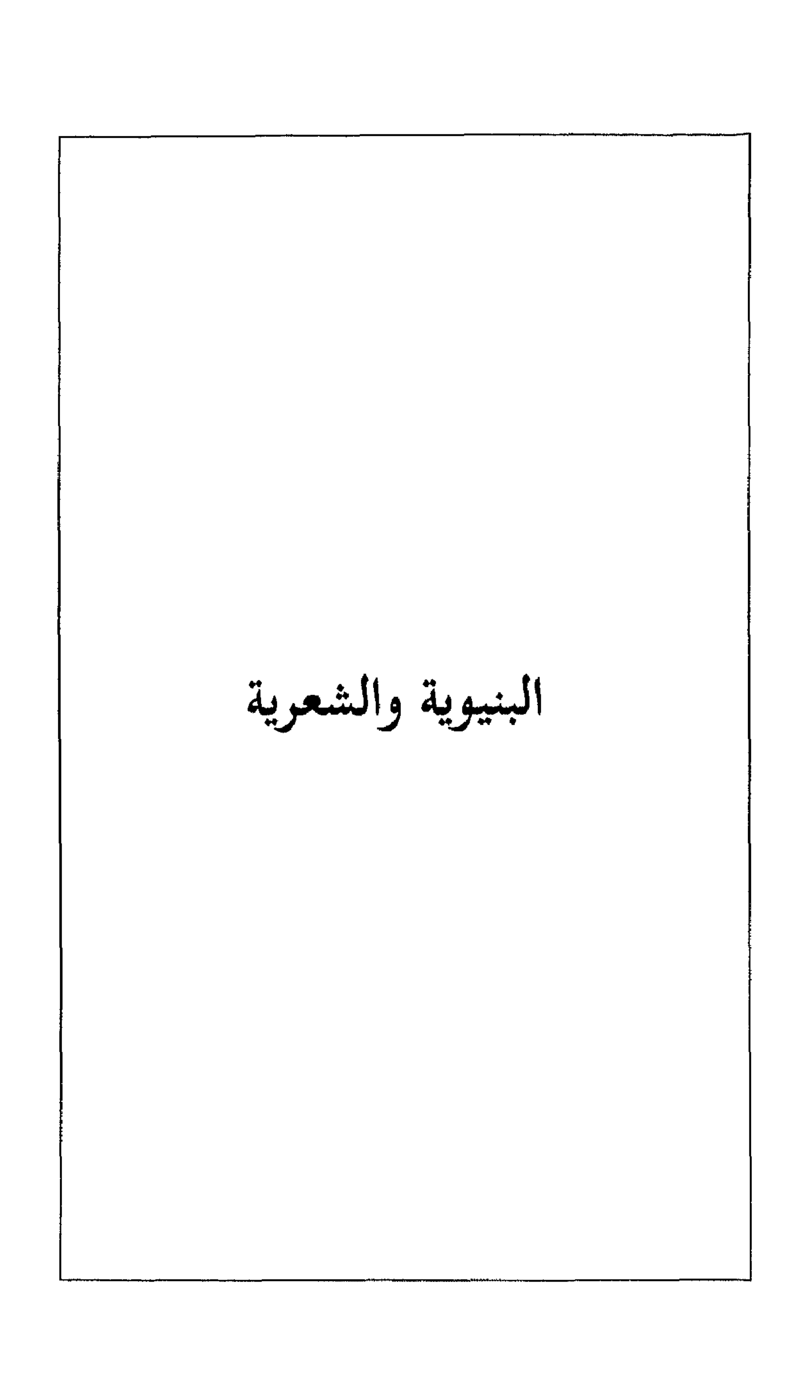
(٣٢) Terry Eagleton: **Marxism and literary Criticism**. University of California Press, p.32-34.

وقد نشرت ترجمتي لهذا الكتاب في عدد «الأدب والإيديولوجيا» من مجلة فصول سنة ١٩٨٥.

(٣٣) Georg Bisztray, **op. cit.**, p. 158.

(٣٤) Janet Wolff: **Hermeneutic philosophy and the sociology of Art**, Routledge & Kegan Paul. 1973.

(٣٥) Serge Doubrovsky: **The New Criticism in France**, Trans. by Derek Collman, the University of Chicago Press, 1973, pp. 186-187.



البنيوية والشعرية



ذكريات بنيوية

كانت زيارتى الأولى الطويلة إلى الولايات المتحدة الأمريكية، عام ١٩٧٧، أستاذا زائرا لتدريس الأدب العربى فى قسم اللغات الإفريقية وآدابها فى جامعة وسكنسن ماديسون، حيث كانت اللغة العربية تعامل بوصفها إحدى اللغات الإفريقية، بعد أن أدّت الضغوط الصهيونية إلى طردها من دائرة اللغات السامية إلى دائرة اللغات الإفريقية. وقد تلقى أساتذة الدائرة الأخيرة اللغة العربية بالترحيب اللائق بوصفها إحدى لغاتهم الأساسية، وإحدى الآداب الإنسانية المهمة التى تشارك أدب القارة السوداء التطلع نفسه إلى عهد جديد من الاستقلال والتميز فى عالم مابعد الاستعمار.

وقد أتاح لى هؤلاء الأساتذة أن أعاين بنوع من الفرحة التجاوب الملحوظ فى مدى هذا التطلع بين الدراسات الأفروأمريكية وغيرها من دراسات الأقطار الخارجة من ليل الاستعمار الطويل. وهى دراسات كان لها حضورها البارز فى جامعة وسكنسن التى أسهمت، أكاديميا، فى تشكل خطاب ما بعد الاستعمار، وأبرزت بواكير ما جسّده من قلق البحث عن أفق نوعى مختلف، أفق يسعى إلى تسليط الضوء على الخصوصيات الثقافية للهويات القومية فى مناخ حمل دعاوى التعددية الثقافية والتحرر السياسى.

ورغم جاذبية هذا الأفق الواعد، والحماسة التى أثارها فى النفوس، كانت البنيوية هى الصرعة التى صرعت الجميع ودفعتهم إلى اللهاث المحموم فى تعرف أبعادها التى بدت واعدة بالكثير الكثير فى ذلك الزمان. ولم يكن من الغريب، والأمر كذلك، أن تذوب حماسة اكتشاف خصوصية الهويات القومية فى حماسة البنيوية، وأن تبدو البنيوية نفسها دعوة منهجية وحركة إنسانية تسقط الحواجز والتراتب بين الأماكن والأعراق، مؤكدة وحدة الأبنية الشاملة التى تنظم عقل الإنسان من حيث هو إنسان فى كل مكان، بعيدا عن معانى التفرقة أو التمييز أو الهيمنة أو الاستغلال من أى نوع.

وكانت المفاجأة السارة أن جامعة وسكنسن خصصت لى غرفة الدكتور داستن كاول أستاذ الأدب العربى الذى رحّب بأن أستخدم غرفته أثناء إجازته العلمية الطويلة، وترك مكتبته الخاصة فيها، لعلى أحتاج منها إلى ما يعيننى على التدريس والبحث. ولم تكن الكتب المصفوفة على الأرفف التى تشغل الغرفة (المطلة على بحيرة ميندوتا الجميلة) تتصل بدراسة الأدب العربى إلا فى جزء قليل منها. كان أغلبها ترجمات إنجليزية لكتابات ليفى شتراوس ورولان بارت وتودوروف وچيرار چينيت وميشيل فوكو وغيرهم، إلى جانب بعض مجموعات النصوص والدراسات البنيوية، والكتابات الأمريكية عنها، بادئة بكتاب فريدريك چيمسون عن «سجن اللغة» ومنتهية بكتاب جوناثان كولر الشهير عن «شعرية البنيوية». ولم يخل الجزء القليل الخاص بالأدب

العربى من إثارة، فقد كان يشمل أعداد الدوريات التى نشرت قراءات بنيوية بالإنجليزية عن الشعر العربى القديم، خاصة بعد أن نشرت مارى كاثرين بيتسون دراستها عن الاستمرار البنيوى فى خمس من معلقات الشعر الجاهلى (سنة ١٩٧٠) قبل أن تظهر ثمار تطبيق «النظرية الشفاهية» للشعر فى دراسة توماس مونرو عن «النظم الشفاهى للشعر الجاهلى» (سنة ١٩٧٢). وكانت هذه الدراسة التمهيد المنهجى لأطروحة تلميذه ميشيل زڤيتلر عن «التقاليد الشفاهية للشعر العربى القديم» التى صدرت سنة ١٩٧٨، وذلك فى السياق الذى بدأ من قبل أن تظهر ثمار تطبيق البنيوية فى دراسة الأدب العربى فى الولايات المتحدة.

وكانت أولى محاولات هذا التطبيق محاولة الصديق كمال أبوديب الرائدة التى نشر قسمها الأول سنة ١٩٧٥ فى الدورية العالمية لدراسات الشرق الأوسط عن معلقة لبيد، تحت عنوان «نحو تحليل بنيوى للشعر الجاهلى». ونشر قسمها الثانى سنة ١٩٧٦ فى دورية «أدبيات» عن «الرؤية الشهوية» فى معلقة امرئ القيس. وهى الدورية نفسها التى نشرت فى العامين اللاحقين (٧٧، ٧٨) دراسة عدنان حيدر الطويلة عن معلقة امرئ القيس «بنيتها ومعناها». وكانت هذه الدراسات بداية التحول الجذرى فى دراسة الأدب العربى القديم فى الولايات المتحدة، والانتقال بها من الفيلولوچيا التاريخية التقليدية للمؤسسات الاستشراقية (التى فجرها إدوارد سعيد بكتابه عن «الاستشراق» ١٩٧٨) إلى القراءة النقدية المعاصرة التى فتحت الباب على مصراعيه لدراسة

الأدب العربى الحديث والمعاصر.

كانت مكتبة داستن كاول هذه ذخيرتى الأولى للتزود بما ساعدنى على أن أستكمل ما لم أكن أعرفه عن البنيوية فى القاهرة، وأن أسهم فى النقاش الحماسى للحلقات البحثية، ومشكلات أعلامها وأساليبهم الخاصة فى الكتابة، والاتساع المتزايد لآفاقها التى شملت دراسة الأدب العربى القديم قبل الحديث. وكان لابد أن أقرأ ما لم أجده فى مكتبة الصديق داستن كاول، وأبحث لنفسى عن ما يمكن أن أكتشفه فى مكتبات مدينة ماديسون. وشيئا فشيئا، أصبحت غارقا فى المشكلات التى أثارتها البنيوية، والوعود التى تعد بها، والتى صرت أختبرها مع زملائى الجدد، المتحمسين للبنيوية والمتحمسين ضدها، أولئك الذين كانوا مصدر ثراء لأسئلتى التى لم تكف عن التخلق والتولد.

وكان عام ١٩٧٧ هو ذروة صعود البنيوية الفرنسية وهيمنتها على المشهد الثقافى الأمريكى، إذ بعد سنوات من المواجهات الحادة فى فرنسا، انتقلت البنيوية من العاصمة الفرنسية إلى المراكز الثقافية للولايات المتحدة، وبدأت دورة جديدة عاصفة من دورات التأويل والتفسير، التأثير والإلهام، المواجهة والدفاع. ولم تكن البنيوية قبل السبعينيات قد وصلت إلى ما وصلت إليه من هيمنة على المشهد الثقافى الأمريكى. كانت موضع اهتمام محدود فى المؤسسات الجامعية التى تابع بعضها بشغف موجات الصعود البنيوى فى فرنسا، منذ أن نشر

ليفى شتراوس كتابه «المدارات الشاجية» (١٩٥٥) الذى لم يمر فى هدوء مثل كتابه الأول الذى نشره قبل ست سنوات (١٩٤٩) عن «الأبنية الأولى للقرابة». والمؤكد أن كتابه الجديد الذى يمزج الذكرى بالملاحظة العلمية والتأصيل النظرى أثار نوعا من الترابط المستفز، على مستوى الجدة، بينه وكتاب رولان بارت الذى صدر قبله بعامين (١٩٥٣) عن «درجة صفر الكتابة» وكتابات چاك لاكان عن «الذات فى نظرية فرويد» (٥٣-١٩٥٤). وكان ذلك على نحو أكد الحضور الصاعد لحركة جديدة فى الحياة الفكرية الفرنسية، ومن ثم تشكل مجموعة متميزة من الكتابات والكتاب الذين تجمعهم مطامح واحدة ورؤية منهجية جديدة. وشيئا فشيئا تواصل الحضور الصاعد للبنيوية، خصوصا مع تتابع صدور كتب ليفى شتراوس («الأنثروبولوجيا البنيوية» ١٩٥٨، «مجال الأنثروبولوجيا» ١٩٦٠، «الطوطمية اليوم»، «العقل الوحشى» ١٩٦٢، «المطهو والنيئ» ٦٤) وذلك فى موازاة كتب چاك لاكان («المفاهيم الأساسية فى التحليل النفسى» ٦٤، «كتابات» ٦٦) إلى جانب كتب ميشيل فوكو فى حفريات المعرفة، وأولها كتابه «الجنون والحضارة» ١٩٦١ الذى ظهر بعد سنوات من تتابع نتاج رولان بارت فى النقد الأدبى بكتب مثل «ميشليه» سنة ١٩٥٤، «أسطوريات» ١٩٥٧.

وقد أثار كتاب رولان بارت «عن راسين» (١٩٦٣) من ردود الفعل ما وصل بالمد البنيوى إلى ذروته خلال المعركة الحاسمة التى أشعلها الكتيب الذى أصدره ريمون بيكار ممثل

التقاليد اللانسونية فى السوربون بعنوان «نقد جديد أم دجل جديد»، وذلك على نحو دفع إلى ترجمة كتاب بارت «عن راسين» فى العام اللاحق مباشرة (١٩٦٤). وكان ذلك قبل أن يستحضر بارت نفسه قواه، ويستخلص من حصاد المعركة كتابه التأصيلى «النقد والحقيقة» (١٩٦٦) الذى أراده بيانا حاسما للنقد الفرنسي الجديد: البنيوية.

ولا شك أن ترجمة كتاب بارت إلى الإنجليزية، بعد عام واحد، من صدوره وفى ذروة المعركة الفرنسية حول البنيوية بوجه عام، إنما هو أمر يكشف عن الأصداء التى كان يحدثها الجدال البنيوى الفرنسى على المستوى العالمى بعامة، والأمريكى بخاصة. ولم تكن مصادفة أن تصدر مجلة الدراسات الفرنسية فى جامعة ييل عددا خاصا عن البنيوية للمرة الأولى، من تحرير چاك إهرمان، فى السنة نفسها التى صدر فيها كتاب بارت «النقد والحقيقة». ويتضمن العدد تقديم چاك لاكان وترجمة دراسة له للمرة الأولى إلى الإنجليزية فى أمريكا، مع نصوص أخرى ودراسات، بالإضافة إلى قوائم ببليوجرافية وافية عن الإنجاز البنيوى فى علوم اللغة والأنثروبولوجيا والنفس والنقد الأدبى. وقام تودوروف بإعداد الببليوجرافيا الخاصة بالنقد الأدبى فى هذا العدد الذى أعيد طبعه كتابا مستقلا سنة ١٩٧٠. وكان ذلك فى سياق يؤكده تصاعد إيقاع ترجمة كتب ليڤى شتراوس إلى اللغة الإنجليزية، وفى داخل أمريكا بوجه خاص، إذ لم ينته عقد الستينيات إلا وكانت أهم كتابات ليڤى شتراوس متاحة للقارئ

الأمـريكى. وأولهـا فـى التـرجـمـة كـتـابه التـأسـيـسـى عن «الأنثروبولوجيا البنيوية» (١٩٦٣) وبعده «المطهو والنيئ» (١٩٦٩) و«الأبنيـة الأوليـة للقـرابة» (١٩٦٩). وكـانت تـرجـمـتـه بعـد ظـهـور الترجمة البريطانية لكتاب «العقل الوحشى» (١٩٦٦). وقد أدى ذلك إلى تصاعد ترجمة بقية الكتابات البنيوية بوجه عام. وبعد ترجـمـة كـتـاب بارت «عن راسـين» ترجم له كـتـاب «مـبـادئ السـمـيـولوجـيـا» (١٩٦٨)، كـمـا ترجم لميـشـيل فـوكـو «الجنون والحضارة» (١٩٦٥).

ومـا إن نصل إلى السـبـعينيـات حـتى يتـسـارع الإيقـاع، وتتـرجم أهم أعـمـال بارت («درجـة صـفـر الكتابة»، «أسطوريات» ٧٢، «إس. زد» ٧٥، «لذة النص» ٧٦، «مـقـدمـة إلى التـحـليل البنيـوى للسـرد»، «بارت بقلم بارت» ٧٧) وأعـمـال فـوكـو («نظام الأشـيـاء»٧٠، «حـفـريات المعـرفـة» ٧٢، «مـيـلاد العـيـادة» ٧٣، «والانضـبـاط والعـقـاب» ٧٧، «تاريخ الجنس» ٧٨) وألتـوسـيـر («قـراءة رأس المال» ٧٠، «لينين والفلسـفـة» ٧١، «السـيـاسـة والتـاريخ» ٧٢، «ومن أجل مـاركس» ٧٧). يضـاف إلى ذلك كتب تودوروف (عن «الفـانتـاسـتـيك» ٧٣، «وشـعـرية النثـر» ٧٧) مع «مختارات من كتابات لاكان» ٧٧، ومـفـاهيمه الأساسية للتحليل النفسى ٧٨. ولايمر النصف الأول من السـبـعينيات إلا وقد أتيح للقارئ الأمريكى مطالعة كتاب كونراد كورنر ببليوجرافيا كتابات دى سوسير وما كتب حولها ١٨٧٠-١٩٧٠، ودراسته عن أصل نظرية دى سوسير وتطورها فى الدراسات الغربية للغة (٧٣).

وكان كتاب دى سوسير العمدة «دروس فى علم اللغة العام» قد ترجم عام ١٩٥٩، وأعيد طبعه عام ١٩٦٦، قبل أربع سنوات من ترجمة كتاب إميل بنفينيست «مشكلات علم اللغة العام» وكتاب جان بياچيه عن «البنيوية» (١٩٧١).

ولكن لم تكن حركة التأثر والتأثير فى المد البنيوى، حركة وحيدة الاتجاه فى انتقالها من فرنسا إلى أمريكا، فهناك تقاطعات وتفاعلات وتبادل مواقع بين الأطراف. وإذا كانت البنيوية الفرنسية تنتسب إلى ليڤى شتراوس الذى نظر إليه الجميع بوصفه الأب الروحى للحركة فى فرنسا، وأول من سبق إلى تطبيق النموذج المنهجى لعلم اللغة عند دى سوسير على البحث الأنثروبولوجى، والمناداة بتعميم ذلك فى مختلف مجالات العلوم الإنسانية، فإن ليڤى شتراوس نفسه تلقى التلقين الأول لأصول البنيوية فى الولايات المتحدة. وكان ذلك حين لجأ إليها بعد الغزو النازى لفرنسا، حيث استقر فى نيويورك، وعمل فى المدرسة الحرة للدراسات العالية التى أسسها العلماء اللاجئون من الفرنسيين والبلچيك. وطوال السنوات الأربع التى شغل فيها رومان ياكوبسون منصب الأستاذية فى هذه المدرسة (٤٢-١٩٤٦) حضر ليڤى شتراوس دروسه، وأفاد منها، ووجد فيها ما سبق أن وجده ياكوبسون فى «دروس» دى سوسير فى «علم اللغة» أعنى المنهج البنيوى الجديد الذى عاد به ليڤى شتراوس إلى فرنسا، بعد انتهاء سنوات الحرب، وأخذ يؤصله فى ميدان الأنثروبولوجيا ضمن إنجازاته العلمية المختلفة. وهى

الإنجازات التى أضاف إليها إنشاءه مجلة «الإنسان» للعلوم الاجتماعية عام ١٩٦٠ مع حصوله على كرسى الأنثروبولوجيا فى الكوليج دى فرانس. وقد شهدت تلك المجلة مشاركته أستاذه القديم (رومان ياكوبسون) فى تقديم تحليل بنيوى لقصيدة بودلير «القطط» حين تصاعد الجدال البنيوى، بوصفه تحليلا نموذجيا للتناول البنيوى للنص الأدبى. وكان ذلك (عام ١٩٦٢) قبل أحد عشر عاما من انتخاب ليفى شتراوس عضوا فى الأكاديمية الفرنسية (١٩٧٣) وعام واحد من إصدار رولان بارت كتابه عن راسين الذى أقام المؤسسة الجامعية الفرنسية ولم يقعدها.

وقبل أن يشترك ياكوبسون وليفى شتراوس فى قراءة قصيدة «القطط» بأربع سنوات، كان ياكوبسون يعلن (عام ١٩٥٨) ميلاد البنيوية فى الولايات المتحدة، فى العام نفسه الذى صدر كتاب «الأنثروبولوجيا البنيوية» فى فرنسا. وكان ذلك فى مؤتمر عن «الأسلوب فى اللغة» انعقد فى جامعة إنديانا، واشترك فيه مجموعة من علماء اللغة والنفس والأدب والأنثروبولوجيا فى أمريكا. وكان نظام المؤتمر يقوم على الاستماع إلى بيان (تعقيب) ختامى بعد تقديم الأبحاث ومناقشتها، يلقيه أهم ممثلى علم اللغة وأكثرهم خبرة مقابل أهم ممثلى علم الأدب. وكان رينيه ويليك ابن الخامسة والخمسين من العمر فى ذلك الوقت، وعميد الدراسات الأدبية الأمريكية، هو صاحب البيان الختامى عن الأدب. يقابله رومان ياكوبسون، ابن الثانية والستين من العمر، ممثل علم اللغة الصاعد (فى معهد ماساشوستس للتكنولوجيا مع نوام

تشومسكى) الذى استطاع أن يسحب البساط من تحت أقدام دارسى الأدب، ويلقى بيانه الختامى الذى كان تأصيلا جديدا، قلب الاتجاهات السائدة فى دراسة الأدب رأسا على عقب. وذلك هو بيان «الشعرية وعلم اللغة» الذى سرعان ما تحوّل إلى بيان استهلالى للحركة البنيوية فى أمريكا، بالقدر الذى أصبح إطاراً مرجعيا فى المناقشات البنيوية فى فرنسا نفسها، بعد ترجمته إلى الفرنسية.

وتتوالى الإنجازات البنيوية الأمريكية منذ ذلك العام إلى أن تؤكد حضورها الصاعد، وتفرض طرح السؤال اللافت الذى استهل به العدد الخاص بالبنيوية فى مجلة الدراسات الفرنسية فى جامعة ييل (تحرير چاك إهرمان ١٩٦٦) وهو: إلى أى مدى يمكن أن نعد البنيوية ظاهرة ثقافية فرنسية؟ وتبدأ الإجابة بأن نظرة سريعة إلى القوائم الببليوجرافية التى تختتم العدد تؤكد أن العالم لم ينتظر الفرنسيين ليكتشفوا البنيوية، وأنها جهد عالمى شاركت فيه العواصم المختلفة: چنيف، كوبنهاجن، نيويورك، كمبردچ –ماساشوستس. وإذا اقتصر الأمر على أمريكا فإن لها إسهاماتها البارزة فى علوم اللغة والأنثروبولوجيا، حتى من قبل أن تصبح البنيوية موضة فى فرنسا. وهى إسهامات تشكلت داخل تقاليد أنجلو أمريكية طويلة، تؤكد خطأ القول بأن الفرنسيين هم الرواد فى مجال البنيوية. وتكتمل دلالة السؤال والإجابة بالدراسة المطولة التى تستهل الدراسات الأدبية فى العدد. أعنى دراسة جيفرى هارتمان عن «البنيوية: المغامرة

الأنجلو – الأمريكية» التى أخذ يعدد فيها أصول البنيوية فى التقاليد الأنجلو أمريكية على نحو يبدو معه الهدف من الدراسة قول شئ من قبيل: هذه بضاعتنا ردت إلينا، وإننا الأصل فى تلك البنيوية التى نقلها الفرنسيون، والتى تنبأ لها هارتمان بأنها ستكون حركة العهد الآتى الذى يخلف تأثيرا أصيلا دائما.

ولا تخلو دلالة دراسة هارتمان من إشارة إلى نزعة أمريكية لافتة، ذات علاقة متوترة بنزعة فرنسية مضادة، يشعر بها من يعرف المؤسسة الجامعية الأمريكية من داخلها. وأحسب أن هذا التوتر هو الذى دفع تودوروف (الذى اشترك بإعداد ببليوجرافيا النقد الأدبى فى العدد الخاص الذى أصدرته جامعة ييل عن البنيوية) إلى رد دعوى النزعة الأمريكية بطريقة بنيوية فرنسية، فقد توقف عند أهم الأسماء التى ذكرها هارتمان فى مجال نقد الأسطورة، وهو عماد دراسته، وكان نورثروب فراى، واختاره ليبدأ من إنجازه تأصيل شعرية الفانتاستيك فى كتابه الذى صدر فى العام نفسه والذى تحول فيه العدد الخاص عن البنيوية إلى كتاب (عام ١٩٧٠). ويشير تودوروف إلى كتاب نورثروب فراى (الذى توفى عام ١٩٩٠) "تشريح النقد" (١٩٥٧)، ويعده أكثر الأعمال النقدية المنشورة لفتا للانتباه منذ الحرب العالمية الثانية، وذلك من حيث تأكيده ضرورة تناول الأدب استنادا إلى إطار تصورى نابع من مسح استدلالى للحقل الأدبى، ودعوته إلى وجود عنصر علمى يتميز به النقد الأدبى عن الطفيلية الأدبية وفرض الاتجاهات غير الأدبية على الأعمال

الأدبية، فضلا عن إيمانه أن العمل الأدبى - كالأعمال الفنية عموما - يشكل فيها نسقا متجانسا متلاحما، وأن هذا النسق لابد من دراسته دراسة آنية. ويضيف تودوروف إلى ذلك ما دعا إليه نورثروب فراى من أن الأعمال الأدبية تشير إلى ذاتها من حيث هى نسق لغوى خاص، وأن الأدب يخلقه الأدب وليس الواقع، كما أن الشعر لا تصنعه سوى القصائد. وبعد أن ينتهى تودوروف من تعداد الأفكار التى تميز بها كتاب فراى، يقول بأنه ما من واحدة من هذه الأفكار أصيلة فى اجتهاد فراى، وأنها موجودة من قبل عند مالارميه وڤاليرى، كما هى موجودة فى النقد الفرنسى المعاصر الذى يمثله بلانشو ورولان بارت وچيرار چينيت. ويضيف الشكليين الروس وإليوت ليكمل القائمة التى أغلبها فرنسى على نحو فاقع، ومن القارة الأوروبية ليكمل التعارض ما بين «القارة» و«أمريكا». والنتيجة المضمّنة متروكة لذكاء القارئ الذى عليها استنباط ما يريد أن يوصله تودوروف من أن أفضل أفكار فراى، فى كتابه الأكثر أهمية، منذ الحرب العالمية الثانية، هى من صنع النقد الفرنسى تخصيصا والقارة الأوروبية تعميما. وحين ينتقل تودوروف إلى دعوى العلمية التى نادى بها فراى، يقلبها عليه، وينتهى إلى أنها ظلّت دعوى بلا تطبيق فعلى، لأن صاحبها دعا إلى علم لم يستطع أن يحققه أو يتوصل إليه. وذلك هو، تحديدا، ما حاول تودوروف القيام به، تأصيلا لما أسماه «علم النقد» أو «الشعرية».

الطريف حقا أن جفرى هارتمان الذى تحدث عن البنيوية،

من حيث هى مغامرة أنجلو - أمريكية، وتنبأ لها (عام ١٩٦٨) بأنها وعد العهد الآتى، سرعان ما انتقل منها إلى غيرها بعد أقل من عشر سنوات، وأصبح واحدا من حلقة جامعة ييل التى تحلقت حول «تفكيك» چاك ديريدا الذى نقض البنيوية من جذورها الديسوسيرية، وانتزع منها چاك لاكان ورولان بارت وچوليا كرستيفا، واستبدل بها فى الجامعات الأمريكية نقائضها، ابتداءً بجامعة ييل التى أصدرت أول عدد عن البنيوية، والتى كانت - فى الوقت نفسه - أول جامعة أمريكية تحتضن فلسفة «التفكيك»، وتتكون فيها النواة الأولى لممارساته وتنظيراته منذ أن أصدر بول دى مان كتابه «العمى والبصيرة» (١٩٧١). وهى النواة التى تحولت إلى حلقة فاعلة، مع الحضور المتصل لچاك ديريدا الذى تولى إدارة حلقة بحثية (سيمنار) فى هذه الجامعة لمدة خمسة أعوام (٧٥-١٩٨٠). وهى الفترة التى شهدت ترجمة كتابه «عن الكتابة» عام ١٩٧٤، بعد سنوات معدودة من صدوره بالفرنسية داخل سياق أمريكى متغير، انتقل من مركزية البنيوية إلى التعددية الثقافية (غير المتكافئة) لخطابات المابعد: مابعد البنيوية ومابعد الحداثة ومابعد الاستعمار. والمابعد الأخير هو الذى انتهى إليه تودوروف، ووجد فيه ملاذه الواعد، بعد انزياح المد البنيوى حين انتقل من الكتابة عن «المبدأ الحوارى» إلى الكتابة عن «غزو أمريكا» (وقد ترجم بشير السباعى الكتاب الأخير ترجمة عربية متميزة فى القاهرة)، وأخيرا «عن التنوع الإنسانى» وهو كتاب عن النزعات الوطنية والعرقية والغربية فى الفكر

الفرنسى. وقد صدرت الطبعة الثانية لترجمته الإنجليزية سنة ١٩٩٣، ضمن سلسلة يشرف عليها إدوارد سعيد -أبرز الناطقين في خطاب مابعد الاستعمار.

فتنة البنيوية

كانت البنيوية مبعوث العناية اللغوية الذى حمل بشارة العهد الآتى إلى العلوم الإنسانية ومنها النقد الأدبى، دالاً إياها على طريق الهداية المنهجية والجنة الموعودة للدراسة العلمية التى تؤسس النقد الأدبى بوصفه علماً من العلوم الإنسانية المنضبطة. وسواء تحدثنا عن البنيوية بوصفها حركة اجتماعية سياسية، أو بوصفها نشاطا إيديولوجيا، فإنها تظل مشروعا منهجيا بالدرجة الأولى، من حيث هى دعوة إلى تطبيق النموذج المنهجى الذى انبنى به علم اللغة عند دى سوسير (١٨٥٧-١٩١٣) سواء ما خلفه فى كتابه «دروس فى علم اللغة العام» الذى نشره تلامذته (عام ١٩١٦) بعد وفاته بثلاثة أعوام، أو فى الإضافات اللاحقة التى أبرزت من دروس دى سوسير وكتاباته ما أشار إليه إشارة موجزة أو على سبيل التضمن واللزوم، وبخاصة إضافات المدرسة الشكلية الروسية التى بدأت نشاطها فى موسكو منذ النصف الثانى من العقد الأول من هذا القرن، فى موازاة عمل دى سوسير نفسه، ولم تتوقف بعد وفاته حيث واصلت العمل والإنجاز. وكان عملها وإنجازها مرحلة من مراحل التطور التى تصاعدت مع جهود حلقة براج (براغ) اللغوية فى تشيكوسلوفاكيا، تلك الحلقة التى انتقل إليها مركز البحث اللغوى الجديد الذى وصل إلى ازدهاره فى الثلاثينيات، وتحوّل من نزعة شكلية إلى نظرية بنيوية. ولم يتوقف هذا البحث إلا عندما

اجتاحت ألمانيا النازية تشيكوسلوفاكيا. ولكن بعد أن كان النموذج المنهجى الذى انطوت عليه النظرية قد وصل إلى طبيعته المتكاملة فى شمولها الذى ينتظر شروق شمسه على العلوم الإنسانية كلها.

وبدأت اللوامع الواعدة لهذا العهد من محاضرات ياكوبسون (١٨٩٦-١٩٨٢) التى كان يلقيها فى المدرسة الحرة للدراسات العالمية فى نيويورك (١٩٤٢-١٩٤٦) عن علم اللغة بوجه عام وعلم الأصوات بوجه خاص. وهى المحاضرات التى استمع إليها كلود ليفى شتراوس دارس الأنثروبولوجيا الشاب الذى اضطره الاحتلال النازى إلى الفرار من وطنه فرنسا إلى الولايات المتحدة، والعمل فى المدرسة نفسها التى كان يعمل فيها ياكوبسون، حيث وجد فى دروسه النموذج المنهجى الذى كان يبحث عنه منذ سنوات دون أن يعثر عليه. ويصف ليفى شتراوس هذه السنوات بقوله:

> مرّ على وقت كنت فيه بنيويا دون أن أعرف ذلك، كأننى السيد چوردان الذى ظل يتحدث النثر دون أن يعرف (فى مسرحية موليير). وكانت محاضرات ياكوبسون هى التى كشفت لى أن ما كنت أحاول القيام به موجود بالفعل فى الحقل المعرفى لعلم اللغة بوصفه مدرسة فكرية.

وفى الوقت الذى كان ليفى شتراوس يحاول الاستقرار فى فرنسا، بعد عودته إليها مع انتهاء الحرب، ارتحل ناقد شاب كان

لايزال واقـعـا تحت تأثيـر الفلسـفـة الوجـودية، هـو رولان بارت (١٩١٥-١٩٨٠) إلى الإسكندرية على الضفة الأخرى من البحر المتوسط، ليعمل مدرسا للغة الفرنسية فى جامعة الإسكندرية، بعيدا عن آثار الحرب فى فرنسا، وبحثا عن مناخ طبيعى صحى يفيد صدره العليل. وهناك فى جامعة الإسكندرية، وجد ما وجده ليفى شتراوس فى المدرسة الحرّة للدراسات العالية فى نيويورك، وتعرف على عالم لغة يقاربه فى العمر من أصل ليتوانى، يعمل مثله فى جامعة الإسكندرية، ويقوم بتدريس تاريخ اللغة الفرنسية فى إطار تقاليد نظرية دى سوسير وإنجازاتها، هو ألجريداس جوليان جريماس (١٩١٧-١٩٩٢) الذى كان قد حصل على درجة الدكتوراه من فرنسا (سنة ١٩٤٨) برسالة أولى عن «موضة الأزياء» (الموضوع نفسه الذى سوف ينشغل به بارت ويصدر عنه كتابه الشهير عن «نسق الموضة» عام ١٩٦٧) وهو دراسة معجمية لمفردات الثياب حسب جرائد عام ١٩٣٠ فى فرنسا، العام نفسه الذى كان موضوع أطروحته الثانوية التى قامت على توظيف البعد الآنى (السينكرونى) للتحليل اللغوى لدراسة مجموعة من مظاهر الحياة الاجتماعية الفرنسية عام ١٨٣٠ (وهى البداية التى حفرت فى ذهن رولان بارت إمكان دراسة جوانب اجتماعية أخرى مثل الإعلانات بالمنهج نفسه بعد تطويره).

وكما عاد ليفى شتراوس من نيويورك إلى باريس (١٩٤٧) ممتلئ الوعى بالمنهج البنيوى الذى تعلمه من ياكوبسون، والذى

كان عدته فى الفراغ من أطروحة الدكتوراه التى حصل عليها من جامعة باريس (سنة ١٩٤٨) فى العام نفسه الذى حصل فيه جريماس على درجة الدكتوراه، وقبل عام واحد من إصدار كتابه الأول «الأبنية الأولية للقرابة» (١٩٤٩)، وفى الوقت الذى بدأ يبشر فيه بأهمية توظيف النموذج المنهجى لعلم اللغة البنيوى فى العلوم الإنسانية، عاد رولان بارت إلى باريس، بعد سنوات عديدة من الرحيل، ممتلئ الوعى بالمنهج نفسه الذى كان عدته التى زاحمت الوجودية فى كتابه الأول «درجة صفر الكتابة» (١٩٥٣)، وانتزعته منها فى كتبه اللاحقة التى تتابعت مع تصاعد المد البنيوى الذى وجد فى باريس «فترينة الدنيا» التى تعرضه على العالم كله، خصوصا بعد أن نشر ليفى شتراوس كتابه «المدارات الشاجية» عام ١٩٥٥، وهو العام الذى أخذ يشهد بداية تحوّل المشروع المنهجى إلى «موضة» وحركة سياسية اجتماعية ونشاط إيديولوجى فى الوقت نفسه.

وكانت بداية هذا التحول من داخل حقل علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) حيث انطلق المسعى الذى قاده ليفى شتراوس (الأب الروحى للبنيوية الفرنسية) لاكتشاف القوانين الشاملة التى تكمن وراء الظواهر النسقية التى تجاوز الزمان والعرق، ولا تعترف بالمفاهيم التقليدية للتطور، أو تأبه بالفوارق المزعومة بين متقدم أو متخلف، مركز أو هامش. وكانت هذه الوحدة النسقية هى غاية العلم الجديد الذى خايلت به كتابات ليفى شتراوس الأذهان، ووعدت الذين استجابوا إلى غوايته بفهم جديد للإنسان

والعقل الإنسانى كلى الوجود والحضور. وكان هذا الفهم الجديد يعنى التخلى عن النزعات التاريخية السابقة، ويقترن بنفور غريزى من فكرة وجود نمط شامل من التاريخ الصاعد، فقد كان العلم البنيوى يستبدل بذلك إيمانا بالحضور الآنى المحايث لقوانين العقل الإنسانى، الكامنة وراء التجليات المتغايرة التى لا تؤثر على الأبنية الثابتة القارة، وذلك على نحو يخايل الأذهان بإنسانية براقة كلية الحضور، خارج التصنيفات التطورية للتاريخ. ورغم عبارة ليفى شتراوس الشهيرة التى أطلقها على الإنسان «طفل الفلسفة الذى أفسده التدليل»، وما ذهب إليه من أن الهدف النهائى من العلوم الإنسانية ليس «تأسيس الإنسان» وإنما نقضه، على نحو أصبح معه «موت الإنسان» شعارا دالا على البنيوية، فقد وجد الكثيرون فى نقد ليفى شتراوس لنزعة چان بول سارتر (١٩٠٥-١٩٨٠) التاريخية دعما للحضور الإنسانى المحايث، خصوصا حين يهاجم ليفى شتراوس، فى كتابه «العقل الوحشى» (١٩٦٢) مفهوم المادية التاريخية عند سارتر، محاولا دحض افتراضه أن مجتمع اليوم أرقى من ثقافات الماضى، وذلك على نحو ما فعل فى كتابه «نقد العقل الجدلى» (١٩٦٠). وحين استبدل ليفى شتراوس بالنظرة التطورية (الدياكرونية) نظرة آنية (سينكرونية) إلى التاريخ، لاتقوم على التمييز بين الثقافات على أساس من نظريات التطور أو نظريات التفوق العرقى، بدا لهؤلاء الكثيرين أنه يتحدث عن معنى إنسانى حافل بالوعد لثقافات العالم الثالث التى اعتاد

الجميع النظر إليها على أنها ثقافات متخلفة بالقياس إلى ثقافة العالم الأول المتقدمة.

وأخذ البعض من مثقفى العالم الثالث، نتيجة لذلك، يتحدث عن إنسانية مغايرة تنطوى عليها البنيوية رغم إعلانها موت الإنسان، ويقرن ذلك بما يعد به بحثها عن القوانين المحايثة المجاوزة للتاريخ من انزياح التمييز العرقى بين الشمال والجنوب، والتراتب القمعى بين المتقدم والمتخلف، والفصل فى القيمة بين الآداب الشفاهية والكتابة، ومراجعة مفاهيم التقدم والتخلف، ورد الاعتبار إلى ما أطلق عليه الأنثروبولوچيون التقليديون اسم «العقل البدائى»، والنظر إليه فى ضوء جديد، يتخلص من وصمة التدنى التى تخلعها عليه التسمية، ويرقى به إلى ما يستحقه إنجازه بوصفه صانع ثقافة لا تختلف، على مستوى البنية العميقة، عن غيرها من الثقافات اللاحقة التى تتشدق بالتقدم والتفوق.

وكان الكثيرون يتحدثون، فى موازاة هذه النزعة الإنسانية الجديدة، عن البشارة المنهجية التى تنتقل بالعلوم الإنسانية إلى عهد جديد يوازى تقدم العلوم الطبيعية، ويؤسس أجرومية شاملة لبحث الظواهر البشرية، ومن ثم إدراك المبادئ الكلية المنظمة لها. وكلمة السر فى ذلك هى المنهج البنيوى الذى دفع جيلا كاملا من الباحثين إلى حفظ عبارات رومان ياكوبسون التى تقول إننا إذا صغنا صيغة رائدة عن العالم اليوم، فى أكثر تجلياته وضوحا، فلن نجد أكثر دلالة عليه من صيغة البنيوية، فالعلم الحديث لا

يعالج أية مجموعة من الظواهر بوصفها تجمعا آليا بل بوصفها كلا بنيويا. هذا الكلّ هو النسق الذى تتحدد مهمة العلم الأساسية فى الكشف عن القوانين الداخلية المكونة له، خاصة بعد أن لم تعد بؤرة الاهتمام العلمى منصبة على الباعث الخارجي وإنما على المبادئ الداخلية للتطور، وبعد أن تخلى المفهوم الآلى للعمليات عن موضعه التقليدى إلى السؤال عن الوظائف النسقية لهذه العمليات.

وكانت الترجمة العملية لمثل هذ العبارات تعنى، عند ليڤى شتراوس، أن العلوم الإنسانية أصبحت قادرة، للمرة الأولى، على صياغة أبعاد العلاقة الضرورية للبحث المنهجي، وأن هذه الأبعاد تتأسس بأربعة مبادئ منهجية: أولها التركيز على البنية التحتية اللاواعية لكل ظاهرة من الظواهر فى مستواها العلائقى المحايث. وثانيها أنه لا معنى لأى عنصر من العناصر فى الظاهرة بوصفه كيانا مستقلا، وإنما بوصفه عنصرا لا دلالة له إلا فى علاقته بغيره، سواء على مستوى التراصف أو الترابط، علاقات الحضور أو علاقات الغياب، حيث تبرز العلائقية قيمة الاختلاف وأهمية الثنائية المتعارضة. وإذا كان دى سوسير أكّد فى دروسه أن كل دال من دوال اللغة يكتسب قيمته الدلالية بواسطة وضعه الخلافى داخل بنية اللغة فإن ذلك يعنى، خارج اللغة، ومن منظور التطبيق على الظواهر الإنسانية، أن كل عنصر من عناصرها لا يكتسب قيمته الدلالية فى البنية إلا بوضعه الخلافى داخل علاقات النسق. وتقودنا هذه العلاقات إلى المبدأ المنهجى الثالث، وهو المبدأ الذى

يتحدد به مفهوم النسق، ومن ثم مفهوم البنية من حيث هو المجموع المتفاعل من العلاقات وليس حاصل جمع الأجزاء المتجاورة. هذا النسق هو الهدف الذى يسعى البحث المنهجى إلى اكتشافه فى شموله الكلي الذى يغاير مجموع عناصره. أعنى الشمول الذى يفضى إلى المبدأ الأخير الذى يقرن غاية البحث المنهجي باكتشاف القوانين الكلية التى تنطوى عليها الظواهر، سواء بالاستنباط أو الاستدلال، وذلك على نحو يؤكد وحدة العقل الإنسانى ووحدة القوانين التى يعمل على أساسها فى مختلف تجلياتها.

وتؤسس هذه المبادئ، فى النهاية، حالة وعى يطلق عليها رولان بارت اسم النشاط البنيوى، من حيث هى نشاط يقوم على تتابع منظم لعدد من العمليات العقلية. هذه العمليات تبدأ بتفكيك الموضوع لاكتشاف عناصره التكوينية من ناحية، والعلاقات التى تصل بين هذه العناصر من ناحية ثانية. وتنتهى بإعادة تركيب الموضوع، لكن على النحو الذى يكشف عن الدلالة العلائقية للعناصر وأبعادها الوظيفية. والمسافة بين الموضوعات، قبل هذا التفكيك – التركيب وبعده، هى المسافة بين العالم حيث لا يبدو معناه والعالم نفسه بعد أن تتكشف معانى ووظائف موضوعاته، فالنشاط البنيوى هو النشاط الذى تتشكل به دلالة صور الموضوعات فى الذهن بعد أن يعيد العقل تركيبها على أنها أبنية مفعمة بالدلالة.

وإذا كان هذا النشاط يقوم على بناء الموضوع بعد

تفكيكه، بطريقة تكشف عن قواعده الوظيفية، فإن لازم هذا النشاط هو اكتشاف البنية التى هى العلة الصورية للموضوع بمعنى من المعاني. ولكنها العلة التى تقترن بصورة الموضوع فى العقل، حين يجرد العقل من الموضوع نموذجا عقليا هو صورته التى توازيه. وإذا قلنا إن النموذج ليس البنية، لأن البنية فى الموضوع دائما، كامنة، مستترة، وليست إسقاطا من الذات على الموضوع، فإن النموذج هو التمثيل العقلى للبنية فيما يقول إندريه مارتينيه، أى هو الصورة التى يدركها بها العقل. هذه الصورة أو النموذج هى العقل مضافا إلى الموضوع. وتعنى هذه الإضافة قيمة إنسانية أساسية عند رولان بارت، من حيث هى الإنسان نفسه: تاريخه، مواقفه، حريته، معركته ضد المصادفة، والمقاومة التى تقاوم بها الطبيعة عقله حين يكتشف معناها، وحين يعيد صنعها فى صور أو نماذج تماثل أبنيتها، ليس على سبيل النسخ وإنما على سبيل التعقل، فالنشاط البنيوى هو الفعل المعرفى الذى يعيد به الإنسان اكتشاف الأنساق الوظيفية، لكن من حيث هى أنساق تظل، دائماً، فى حاجة إلى إعادة الاكتشاف.

ويعنى ذلك، فى النهاية، أن الإدراك البنيوى للعالم هو الإدراك الذى يرد التكثر إلى وحدة، والتشتت إلى قواعد منظمة، والتجزؤ إلى عناصر علائقية، فهو إدراك ينطوى على نوع من الاسطيقا العقلانية التى ترى الجمال فى النظام، وتبحث عن النظام فى الفوضى، لتتحول بها إلى جمال النظام، أو نظام الجمال بلا فارق. فالجمال هو النظام، والنظام هو الجمال، فى

الإدراك البنيوى للعالم. أما العالم نفسه فهو مجموعة من الأنساق التى تشكل الإنسان، أبنية مجاوزة للفرد، لا تنطوى على مركزية الذات الفاعلة، فمركز البنية هو تعامد علاقاتها الرأسية على الأفقية فى غيبة من الفاعل، ودون تدخل من الذات. فالذات نفسها، فى التحليل البنيوى الأخير، ليست سوى مفعول البنية التى تنطق الإنسان الذى يحسب نفسه ينطقها.

هذا الجانب القدرى من البنيوية يجتذب إليه العقول التى تستريح إلى الأنظمة التى تحتويها وتشعرها بالأمان داخل النسق، فتحميها من الوجود الخطر القلق الذى تتداعى فيه الأشياء بما يشعر الإنسان أنه وحيد فى مواجهة العدم. هذا العدم نفسه، خاصة فى دلالته الوجودية، هو ما تنفيه البنيوية، حين ترد المعنى إلى العالم، وتفهم العالم بوصفه أنساقا وراء أنساق من الأبنية الدالة التى تنتظر الكشف عن مغزاها ووظائفها، فالعالم بنية كبرى دالة، لها وجودها الآنى الذى يجاوز التاريخ المتعاقب. والإنسان هو ناطق الدلالة الذى يعيد اكتشاف نفسه حين يؤكد بنية العالم، وحين يجعل من نفسه عنصراً من العناصر التى تتناغم بها علاقات الوجود الكلى لهذه البنية. والبصيرة البنيوية لهذا الإنسان، ناطق الدلالة، هى البصيرة التى تنفذ إلى النظام الكامن وراء الظواهر، وخلف المظاهر، فترى جمال الوحدة النسقية وراء التكثر والتشتت والتجزؤ والتبعثر والتقلب والتحول والفوضى، فتكشف عن النسق الذى تترابط به العلاقات التكوينية للأبنية. ولا مغايرة فى فعل هذه البصيرة، من

حيث علاقتها بما نطلق عليه صفة الجمالى أو علاقتها بما ننفى عنه هذه الصفة، فالنظام الذى هو الجمال موجود وراء سطح الأشياء والظواهر فى أبنيتها الكامنة أو الشاملة. والشكل النهائى للبنية، والبنية تجريد صورى شكلى فى التحليل الأخير، هو المظهر العلائقى لجمال النظام أو نظام الجمال الذى يقتنصه العقل، أو يكشف عن وجوده الكامن الشامل، وراء الظواهر المتغيرة المتكثرة للعالم أو الكون الذى يتحول إلى أنساق من الأبنية الكلية التى تصنع الإنسان وتنطقه من قبل ومن بعد.



عن الشعـــرية

كانت "الشعرية" بشارة الوعد البنيوى فى النقد الأدبى، وعلامة "العلم" الذى يحقق الأحلام المنهجية التى خايلت نقاد الأدب ومفكريه، منذ أن أطلق أرسطو على كتابه الذى يحدد الأنواع الأدبية، ويصنّفها، ويردها إلى عناصرها المكونة، اسم الشعرية (البويطيقا). وظلت هذه الشعرية، منذ أن وضعها أرسطو عنوانا على كتابه وهدفا لمسعاه فى القرن الرابع قبل الميلاد، قرينة اللغة الشارحة، وعلامة البحث عن قواعد الأدب وأصوله، إلى أن عمّدتها البنيوية بوصفها العلم الجديد الذى يكشف عن القوانين العامة للأدب، من حيث هى قوانين محايثة تنتج عنها الأعمال الأدبية وتجليها فى آن. وكانت دلالة الشعرية، فى هذا السياق البنيوى، قريبة من الدلالة التى نبّه إليها بول ڤاليرى (١٨٧١-١٩٤٥) عندما أكد أن اسم الشعرية يبدو مناسبا للدراسة العامة التى تهتم بالقوانين المحايثة، الصورية، خصوصا إذا وضعنا المعنى الاشتقاقى للكلمة فى الاعتبار، من حيث هى اسم لكل ما يتصل بخلق وإنشاء الأعمال التى تتخذ من اللغة جوهرا وأداة لها، وليس بالمعنى الضيق المقصور على مجموعة من القواعد الجمالية أو المعايير المتعلقة بالشعر.

وكما كانت الشعرية المصطلح المناسب للعلم الجديد، من حيث استقلاله بمنهجه الذى ينبع من التميز الوظيفى لمادته، كانت تسمية المصطلح دالة على الخاصية النوعية لمادة العلم، وذلك فى

إشارتها إلى "الأدبية" بوصفها المجال النوعى المتميز للعلم الصورى الذى لا يهتم بالنصوص الأدبية المفردة وإنما بالخطاب الأدبى المجرد، من حيث هو المبدأ المولّد لعدد غير محدود من النصوص. هكذا، أصبحت الشعرية العلم الكلى للبنية العامة (الأدبية) التى ليست حاصل جمع الظواهر التجريبية للأعمال الأدبية، وإنما النسق الكلى الذى يتجاوز هذه الأعمال ويحتويها. وليس معنى ذلك أن الشعرية لا تهتم بالأعمال الأدبية المفردة أو تسقطها من الاعتبار. إنها لا تهتم بها فى ذاتها من حيث هى مجلى لحدوس فريدة غير قابلة للتكرار، ولكنها تهتم بها من حيث هى مجالٍ للنسق الكلى، أو مظاهر للقوانين المحايثة التى ينطوى عليها كل عمل أدبى، وذلك فى صلته النوعية بغيره من الأعمال التى تتولد مثله عن القانون الكلى أو نسق البنية (الأدبية) الشاملة.

وقد تم تحديد مجال الشعرية، من هذا المنظور، فى تعارضها مع اتجاهين: الأول هو النقد الذى يتناول الأعمال الأدبية، ولكنه لا يسعى إلى تأسيس علم وإنما إلى شرح الحضور المتفرد لكل عمل على حدة. والثانى العلوم الإنسانية التى تتناول الأدب بوصفه موضوعا لمعرفتها، أو مجالا لتجلى قوانينها التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية أو الأنثروبولوجية.. إلخ. ويطلق تودوروف اسم "التفسير" على الاتجاه الأول، مقابل الاتجاه الثانى الذى يقترن بالعلوم التى ترى فى الأدب مجلى لبنية مجردة غير أدبية تنتمى إلى مجالها المعرفى. أما اتجاه التفسير فهو

الاتجاه الذى اتخذ أسماء متعددة (التأويل، التعليق، شرح النصوص، القراءة الفاحصة، التحليل، أو حتى النقد الأدبى) يجمع بينها النظر إلى العمل الأدبى بوصفه موضوعا معرفيا فريدا قائما بذاته، مكتفيا بنفسه. وإذا كان هدف التفسير المعلن، عادة، هو تسمية معنى العمل أو إنطاق ما هو كامن فيه، ومن ثم إخلاص الذات لموضوعها أو الفناء فى الآخر (العمل) الذى يمحو الذات، فإن هذا الهدف لا يتحقق فعليا، ويظل أقرب إلى التخييل منه إلى الواقع فيما يرى تودوروف، ذلك لأن التفسير لا يسمى المعنى فى العمل وإنما يسمى أحد المعانى الممكنة. أحد المعانى الذى هو مجلى للذات القارئة قبل أن يكون مجلى للعمل نفسه، فكل تفسير قراءة، وليست هناك قراءة محايثة ما ظل هناك قارئ. وما تفعله القراءة، والأمر كذلك، هو إضافة ما تريد إلى النص، وقمع ما لا ترغب فيه.

ولم تكن محاولات الوصول إلى "نقد علمى" طوال القرن التاسع عشر، حيث النقد الذى ارتبط بأحلام النزعة الوضعية فى العلوم الإنسانية، سوى مجلى جديد للنزعة التى انطوى عليها التفسير، فى بحثه عن كيفية الوصول إلى وصف محايد للعمل الأدبى. هذه النزعة لا تختلف، فى التحليل الأخير، عن النزعة التى تنطوى عليها العلوم الإنسانية، حيث النظر إلى العمل بوصفه صدى لحضور آخر، مجلى لقانون غير أدبى، وحيث الهدف من تناول الأعمال الأدبية هو تأسيس القواعد العامة التى

تنتج العمل الأدبى على المستوى الاجتماعى أو النفسى أو التاريخى أو الأنثروبولوجى.

وسواء كنا نتحدث عن هذه النزعة أو تلك فإن القاسم المشترك بينهما هو إنكار الخصائص المحايثة فى الأعمال الأدبية، وتحويل مقاربتها إلى نوع من الترجمة أو فك الشفرة نتيجة افتراض أن هذه الأعمال "تعبير" عن شئ خارجها. وسواء كانت طبيعة هذا الشئ نفسية أو اجتماعية أو تاريخية فإنها تظل طبيعة منتسبة إلى العلم الذى يبحث عن القانون (النفسى، الاجتماعى، التاريخى) الذى يفسرها وليس إلى علم خاص بالأدب نفسه.

وكان وعد الشعرية، فى هذا السياق، هو القضاء على اغتراب الأدب، ما بين اتجاه التفسير- النقد الذى يسقط على الأعمال الأدبية ذات قارئه، واتجاه العلوم الإنسانية التى تسقط همومها غير الأدبية على الأدب. ولذلك مايزت الشعرية حدودها، على سبيل التضاد، فى مواجهة التفسير- النقد بعدم السعى إلى تسمية معنى للعمل الأدبى، والتركيز على معرفة القوانين العامة التى تتحكم فى إنتاجه. ومايزت نفسها مقابل العلوم الإنسانية الأخرى، بأنها تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب وليس خارجه، فهى علم أدبى يتميز بالتجريد الذى يقترن بالبحث الصورى عن القوانين العامة، ويتميز بالمحايثة لأنه يحصر بحثه داخل الأعمال الأدبية من حيث هى مجلى لقوانين داخلية.

وقد وجدت الشعرية فى الفكر البنيوى أقوى دافع على تأسيسها، خصوصا أن النموذج اللغوى لهذا الفكر خايل

الأذهان بإمكان الكشف عن القوانين المحايثة لكل أشكال الممارسات اللغوية. ووجد الفكر البنيوى فى الشعرية المجال الأمثل لممارسته الأدبية. وحدد بؤرة اهتمامها، كما فى كل الممارسات البنيوية، بالتوظيف النسقى للوحدات الأساسية والعلاقات التى تحدد إنتاج الرسالة اللغوية، وهى الشعرية فى حالة الأدب، حيث الأولوية للكشف عن مجموعة القواعد والعمليات التى تغدو بها النصوص الأدبية ممكنة من ناحية، ومنتجة للدلالة الأدبية من ناحية ثانية. ولذلك يقول تودوروف إنه لا يمكن للشعرية إلا أن تكون بنيوية وإن كل الشعريات تظل بنيوية ما ظل موضوعها ليس حاصل جمع الظواهر التجريبية (الأعمال الأدبية) وإنما البنية المجردة نفسها، وهى الأدب، فضلا عن أن محاولة تقديم أية وجهة نظر علمية فى أى مجال كانت دائما، وبالفعل، بنيوية.

وطبيعى، والأمر كذلك، أن تكون إنجازات علم اللغة الحديث (دى سوسير وأتباعه) حاسمة فى تشكيل أهداف الشعرية وتحديد مجالها الوظيفى. فعلم اللغة هو الذى بدأ التحول الحاسم فى دراسة الظواهر اللغوية ومن ثم الإنسانية، والانتقال بمحور الاهتمام من تفسير التلفظ الفردى إلى القوانين التى تسمح لهذا التلفظ أن يتموضع فى نسق يجعله قابلاً للفهم. وقد تحولت مبادئ التمييز الأساسية التى صاغها دى سوسير وطوّرها أتباعه، إلى مبادئ تمييز أساسية فى الشعرية. وأولها التمييز بين دراسة التعاقب (الدياكرونية) والدراسة الآنية

(السينكرونية). وثانيها التمييز بين التحقق الفردى للحدث اللغوى (الكلام) والنسق (اللغة) الذى تتحرك الأحداث الفردية فى إطاره وحسب قوانينه. وإذا رددنا الاهتمام بالنسق الثابت، من حيث اكتشافه الثابت وراء المتغير من الأحداث الفردية، على الاهتمام بالدراسة الآنية التى تسعى إلى اكتشاف هذا النسق فى حضوره العلائقى المحايث لحظة المقاربة المنهجية، كنا إزاء المبدأ المنهجى المهيمن على الشعرية من حيث هى اكتشاف الأنساق الآنية.

ويعنى ذلك أن الأولوية فى الشعرية هى للحضور العلائقى للنسق فى لحظة اكتشافه، تلك اللحظة التى هى فعل معرفى، تقارب فيها الذات العارفة موضوعها بطريقة تؤدى إلى تثبيت عناصر هذا الموضوع فى زمن الحضور الآنى الذى هو زمن المقاربة المنهجية. وهو الزمن الذى يضع كل الاعتبارات الأخرى ما بين قوسين، ويرجئ الحكم عليها، ليصفو الحدس المنهجى، ويكتمل تركيزه على الحضور العلائقى للنسق الذى يسعى المنهج إلى اكتشافه وحده، وراء الركام المتعدد من الأعمال والمتغير المتنافر من الظواهر.

ولا تتناقض هذه الأولوية للبعد الآنى (السينكرونى) فى الشعرية مع البعد الخاص بالتعاقب (الدياكرونى) وهو البعد المتصل بالتطور والتغير. وقد أكّد الشكليون الروس، الآباء الأول للشعرية، أن تاريخ الأدب والفن يتميز بشبكة من القوانين البنيوية، شأنه شأن السلاسل التاريخية الموازية له. هذه القوانين هى وسيلتنا لكى نؤسس بطريقة علمية العلاقة المتبادلة بين

سلسلة التاريخ الأدبى وغيرها من السلاسل التاريخية. ويعنى ذلك أن تاريخ النسق نسق بدوره ما ظل محافظا على طبيعته العلائقية بوصفه بنية، وأن النزعة الآنية (السينكرونية) الخالصة ليست سوى وهم خالص، فكل نسق آنى له ماضيه ومستقبله، من حيث كون الماضى والمستقبل عنصرين بنائيين لا يمكن فصلهما عن النسق. والواقع أن التعارض بين الآنى والمتعاقب يكتسب معنى جديدا، لو فهمناه على أنه تعارض بين حالين من النظر إلى النسق نفسه من حيث علاقته بالزمن، وليس تعارضا بين مفهوم النسق ومفهوم التغير فى الزمن، فكل نسق يوجد بوصفه لحظة من لحظات تغير، والتغير له طبيعة نسقية بالضرورة.

هكذا، انتهى تودوروف، فى آخر صياغات كتابه الشعرية، إلى أن دراسة التغير جزء متكامل من الشعرية، ما ظلت هذه الدراسة تهتم بالمقولات المجردة للخطاب الأدبى وليس الأعمال الفردية. وكان ذلك يعنى الحديث عن "الشعرية العامة" التى تركز على المحايثة الآنية للأدب، مقابل الحديث عن "شعرية التعاقب" التى هى التاريخ الأدبى فى ثوبه البنيوى وطموحه المنهجى فى أن يكون تاريخا للأنساق. ولكن إذا كانت مهمة التاريخ الأدبى هى دراسة التغير فى كل نوع أدبى، فإن هذه الدراسة لا تكتمل إلا بدراسة مستويين فى الوقت نفسه: مستوى النظر إلى التعاقب (دياكرونيا) كما فعل باختين الذى درس متغيرات النوع فى نمط بعينه. ومستوى النظر الآنى إلى علاقات الأنواع بعضها ببعض. ويفضى هذا التجاوب إلى مهمة أخرى للتاريخ الأدبى (شعرية

التعاقب) وهى مهمة تحديد قوانين التغير التى تتصل بتحول الحقبة الأدبية إلى أخرى، ذلك التحول الذى يوازى الانتقال من "النموذج العضوى" للتاريخ الأدبى (حيث النظر إلى تحولات النوع بوصفها تحولات الكائن الحى: ولادة، نضج، ذبول، موت) إلى "النموذج الجدلى" (الذى يواجه فيه التصور نقيضه لينحل التعارض بينهما فى مركب جديد).

وإذا كان مفهوم النسق، من منظور هذه المهمة، لا يتطابق مع المفهوم التقليدى للحقبة الزمنية، فإن مفهوم الحقبة النسقى يشمل أعمال الأدب والفن وثيقة الصلة، كما يشمل الأعمال التى تدخل فى دائرة النسق نفسه للحقبة سواء أكانت من الآداب الأجنبية أم من الحقب السابقة. وحين يتجاور هذا المفهوم مع غيره فى علاقات التعاقب، تظهر قوانين التغير فى طابعها النسقى، وتتيح لنا تفسير آليات التغير نفسها. ولكن تلزم ملاحظة أن القوانين المحايثة لتاريخ الأدب، وإن ساعدتنا على تحديد خاصية كل تغير نوعى فى الأنساق الأدبية، فإنها لا تسمح بتفسير سرعة التغير، أو اختيار سبيل دون غيره عندما توجد سبل مختلفة أو اختيارات متعددة نظريا، فالقوانين المحايثة للتطور (التغير) الأدبى تشكل معادلة غير حتمية تسمح بعدد ممكن من الحلول، ولكنها لا تحتم حلاً بعينه، فذلك أمر يعتمد بالدرجة الأولى على تحليل العلاقة المتبادلة بين السلسلة (الأنساق) الأدبية وغيرها من السلاسل (الأنساق) التاريخية. هذه العلاقة المتبادلة، بدورها، تنطوى على قوانينها البنيوية

الخاصة التى يجب أن تخضع للبحث، خصوصا فى حركة التحليل المركبة التى لا تفصل الاهتمام بالقوانين المحايثة لكل نسق عن الاهتمام بالعلاقة المتبادلة بين الأنساق.

وإذا وضعنا هذا الفهم لمهام شعرية التعاقب فى علاقة إكمالية مع الشعرية العامة، من حيث التجاوبُ المفترض فى الوظائف النسقية، أمكن أن نلاحظ أن التعارض بين الآنى (السينكرونى) والمتعاقب (الدياكرونى)، من منظور الشعرية، على الأقل فى مراحل نضجها، ليس تعاقبا بين قطبين متعاديين ينفى وجود أحدهما الآخر، وإنما تعارض بين قطبين يكمل كل منهما وظيفة الآخر فى البنية النظرية الشاملة للعلم. وإذا كانت الشعرية استبدلت بفكرة الحشد الآلى للمواد مفهوم النسق، أو البنية، فى هذا السياق الإكمالى، فإنها فهمت النسق، ومن ثم البنية، بوصفهما تجريداً، يمكن النظر إليه، آنيا، من حيث تعاقبه أو من حيث تزامنه، فالزمن الحاضر أو الزمن المتعاقب ليس العلة الحاسمة فى الشعرية، وإنما علائقية الإدراك الآنى لهذا أو ذاك هى العامل الحاسم.

ولكن، للأسف، فإن الإمكانات الإيجابية للتجاوب بين البعد الآنى (السينكرونى) والبعد المتعاقب (الدياكرونى) لم تتحقق إلا فى الصياغة التصورية للعلم وليس الممارسة العملية فى الشعرية، وذلك على نحو حال دون الوصول إلى جعل شعرية التعاقب الوجه الآخر الذى يظل فاعلا فى الشعرية العامة. والعكس صحيح بالقدر نفسه، فكل إدراك آنى للزمن الحاضر من البنية هو إدراك

لحيزها النسقى الذى يحدّه الماضى من ناحية والمستقبل من ناحية أخرى. وبدل هذا التصور الإكمالى، حيث كان يمكن للأطراف أن تتفاعل، استقر الأمر على صياغة تصورية تفصل بين البعد الآنى والبعد المتعاقب، والمضى فى ممارسة تحدد العلاقة بينهما فى نوع من التراتب القمعى الذى تعلو فيه مرتبة الآنى (السينكرونى) بالقياس إلى المتعاقب (الدياكرونى) على نحو يؤدى إلى هيمنة الأول المطلقة على الثانى.

ورغم محاولة تودوروف صياغة شعرية التعاقب، والاستدراك بها على النظرة غير التاريخية التى ظلت تهمة ملصقة بالبنيوية، فإن تركيزه الغالب كان على البعد الآنى من الشعرية، وهو البعد الذى ظل بمثابة العنصر المهيمن على كل تحليل بنيوى فى مجال الشعرية. وآية ذلك أن تودوروف نفسه، فى أغلب صفحات كتابه عن الشعرية، لا يرى منها سوى بعدها الآنى من حيث هى مقاربة علمية، تهتم بالفعل المضارع للخطاب الأدبى المجرد، واضعة كل ما يجاوز هذا الحضور بين قوسين من الإرجاء، وذلك على نحو لا يمل معه تودوروف من تأكيد أن العمل الأدبى نفسه ليس موضوع الشعرية، وأن أسئلتها تتجه إلى خصائص الخطاب الأدبى فى تجريده، وأنها تنظر إلى كل عمل من أعمال الأدب بوصفه مجلى لبنية عامة مجردة. ويعنى ذلك أن هذا العمل أو ذاك ليسا الهدف النهائى للشعرية وإنما هو وسيلة من وسائل مسعاها إلى اكتشاف قوانين عامة فى واحد من تحققاتها أو تجلياتها الآنية. بعبارة أخرى، الهدف من الشعرية

ليس تقديم نص شارح أو التعليق على الأعمال الأدبية، وإنما تقديم نظرية عامة تحدد قائمة المكنات التى تبدو الأعمال الأدبية نماذج فعلية على تحققها.

قد يكون فى هيمنة البعد الآنى (السينكرونى) على خطاب الشعرية، وإزاحته كل ما يخالفه، رد فعل للدراسات التاريخية وتعبيرا عن النفور المكبوت الذى انطوت عليه بنيوية ليفى شتراوس بالذات من أية نظرة تطورية إلى التاريخ. لكن هذه الهيمنة، من منظور آخر، كانت تفضى إلى مخايلة براقة المظهر، ذات صلة بإحدى إيديولوجيات الإحساس بوطأة التاريخ. فهى فى إرجائها مفاهيم التطور والتعاقب أبرزت الحضور الآنى المحايث للأدبية، ورفعت قدره إلى أعلى درجة من التراتب، بوصفه نسقا مجاوزا لأى زمان ومكان رغم تجليه فى كل زمان ومكان. وقد أصبح هذا الحضور الوجه الآخر من بنية العقل الإنسانى- كلية الوجود، منذ أن أعلن ليفى شتراوس هذه البنية علامة على إنسانية متحدة، وآية من آيات وجود وعى إنسانى كلى شامل يجاوز الزمان والمكان ويتجلى فى كل زمان ومكان. وكان ليفى شتراوس يؤكد بذلك القيمة النسقية لنزعة واعدة لا تمايز بين قديم وجديد، أو تفضّل غربا على شرق أو شمالا على جنوب، وتسوّى بين تجليات الإبداع فى كل زمان ومكان، محررة الأبنية الأدبية والفكرية من التصنيفات القمعية للأعلى والأدنى.

من هذا المنظور، يمكن أن نفهم بعض الحماسة التى لقيتها الشعرية، والنظر إليها بوصفها مفهوما تحرريا، يؤكد نوعا

من المساواة التى نفتها النظرة التطورية إلى التاريخ. ولذلك كان أنصار الشعرية فى الولايات المتحدة فى مطالع السبعينيات، من أمثال روبرت شوللز، يؤكدون الطابع التحررى التحريرى للشعرية، ويتحدثون عن انفتاح أفقها العقلى الذى لا يعرف التحيز أو التعصب. وكانوا يرون فيها المجال المعرفى الواعد الذى يسعى إلى خلق إمكانات جديدة لا محدودة للقراء والكتاب، إمكانات تسهم فى تحريرهم من المعايير الخانقة فى الحاضر والماضى، وتسعى إلى إنقاذهم من سطوة العقول الجامدة التى تختزل النصوص فى مقولات تاريخية ثابتة تعتصر الحياة بما يعوق إدراكنا للقديم المتجدد أو الجديد المتحرر.

وبدا الأمر، مع هذه الحماسة، كما لو كان الهدف المنهجى للشعرية، فى موازاة الكشف عن الأبنية التحتية اللاواعية، تحطيم الحدود الموروثة بين الذرى المقدسة للآداب (الجميلة) الراقية والمواطئ الخشنة للآداب والثقافات الشعبية (غير الجميلة). وكان المظهر العملى لهذا الهدف محاولة الكشف عن الأدبية فى كل مظاهرها وتجلياتها. وفى الوقت نفسه، الكشف عن إمكان غيابها عن بعض مستويات النصوص التى استقر الرأى على أدبيتها. وذلك ما فعله ليفى شتراوس حين كشف شعرية الأسطورة، وتودوروف حين كشف عن قواعد "النوع" لأدب العجائب، ورولان بارت عندما قام بتحليل أنساق الأزياء والأنساق المضمنة فى الإعلانات بطريقة غير بعيدة عن تحليل قصص بلزاك. وأكد ياكوبسون الرائد الذى علّم الجميع تعدد وظائف الحدث الكلامى،

وضرورة الفصل بين الوظيفة الشعرية للغة والشعر، فالوظيفة الشعرية غير مقصورة على الشعر، وتوجد فى غيره، والشعر يستوعب وظائف لغوية مغايرة للوظيفة الشعرية ومناقضة لها فى الهدف.

وكانت الإشارة إلى مجلة "الشعرية" Poetique التى أنشأها فى فرنسا تودوروف وچيرار چينيت وهيلين سيكسوس عام ١٩٧٠ (وهى المجلة التى وازتها وأعقبتها مجلات متعددة بالعنوان نفسه فى هولندا، وألمانيا الشرقية، والولايات المتحدة، وإسرائيل) إشارة إلى ما يؤكد هذا الطابع التحررى للشعرية، خصوصا ما تضمنته المجلة فى افتتاحية عددها الأول التى حددت استراتيچية المجلة، مؤكدة أنها استراتيجية منفتحة، متحررة، لا تسعى إلى تثبيت فكرة بعينها عن الأدب، نغلقها على أنفسنا داخل جدران تعريف معيارى، فالأدبية تجاوز الأدب، والوظيفة الشعرية تمتد إلى ما وراء حقل الشعر. إن كل لعب اللغة والكتابة، كل البلاغة فى فعلها، كل طمس لشفافية اللغة، سواء فى الفنون الشعبية، أو الاتصالات الإعلامية، فى خطاب الأحلام أو الجنون، فى أكثر النصوص تواضعا فى التركيب، أو أشد مناوشات الكلام عشوائية، كل ذلك، فيما تقول الافتتاحية، يتمتع بالحق الكامل فى مجال الشعرية الحديثة التى لابد من أن تكون شعرية مفتوحة قبل كل شئ. ويعنى ذلك أن ممارسة النظرية الأدبية، أو تحليل النصوص، لابد أن يحذر من الانتهاء إلى دعم التقاليد القائمة بوصفها المعيار الأمثل، أو تقنين ما

أصبح مقبولا بوصفه المثال الأنموذج، فالغاية من الشعرية هي إبراز الهامشي، وتأكيد الطرق الخطرة للإمكان، وتخفيف وطأة القيود على مسار الأعمال الآتية.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نقض الشعرية

حين سعى تودوروف إلى تحديد المجال المعرفي للشعرية، من حيث هو مجال له استقلاله النوعي ووظائفه النسقية، وضع هذا المجال في علاقة تعارض مع الاتجاه التفسيري للنقد الأدبي من ناحية، والمجال التفسيري للعلوم الإنسانية التي تجد في العمل الأدبي موضوعا لمعرفتها من ناحية ثانية. وكان هدف تودوروف من وضع الشعرية هذا الموضع تأكيد علاقتها بالخصائص الأدبية المحايثة في داخل الأعمال الأدبية، وحرصها على أن تستبدل بالتجزؤ العيني للنص التجريد الصوري للقانون الذي يشمل كل النصوص. وكان ذلك نتيجة تحول الشعرية عن دائرة الوصف لعمل بعينه إلى دائرة اكتشاف القوانين الكلية التي تصدر عنها كل الأعمال الأدبية وتشير إليها على جهتي التضمن واللزوم. هذه القوانين الكلية هي أدبية الأدب التي بدت كأنها بنية كبرى، شاملة، تقع وراء الأعمال الأدبية المفردة وتتحكم فيها، وتتجلى من خلالها، تماما كما تقع «اللغة» وراء الممارسات الفردية لأحداث «الكلام» المتغيرة، وتضبط حركتها داخل قواعدها الثابتة، أو كما يقع « النسق» وراء التشتت الظاهري للوقائع الجزئية المتراكمة التي يردّ تكثرها إلى وحدته المنتظمة.

ويترتب على ذلك أن الشعرية، حين تقارب هذا العمل الأدبي أو ذاك، فإنها لا تبحث عن وجوده الفردي، أو حال حضوره الفريد، أو حتى ما يعبر عنه شعوريا أو يعكسه من

موقف اجتماعى، وإنما تبحث فيه عن المظهر الذى يفضى إلى الحقيقة الأدبية التى هو معلول لها، وسبيلها فى ذلك أن تبحث فى «الكلام» الذى يقود إلى «اللغة». وتتقصى العناصر المتكررة الدالة التى تفضى إلى «النسق». بعبارة أخرى، تبحث الشعرية فى العمل عن بنيته التى تفسر حضوره الوظيفى بإحالته إلى بنية أخرى، كبرى، شاملة، هى بنية الأدبية التى تقع وراء الأعمال الأدبية وتتجلى فيها. وقد أكد تودوروف، فى مدخل كتابه عن أدب العجائب، أن كل نص أدبى يلفت الانتباه إلى طبيعته العلائقية النسقية على مستويين متزامنين: أولهما المستوى الخاص بنسقه المتميز، وثانيهما المستوى الذى يتصل فيه نسقيا بغيره من النصوص، داخل بنية كبرى تتجلى فيه وبه فى آن.

هذا الفهم لأدبية الأدب، من حيث هى موضوع الشعرية، انقلب بها إلى نوع من الميتافيزيقا المتعالية، وأحالها إلى ما يشبه العلة الأولى، مركز الوجود والحضور الذى يقع خارج مظاهره وظواهره، ولا يتجلى إلا بمظاهره وظواهره، فهو الحضور الغياب والغياب الحضور، الخارج والداخل، الجمع فى صيغ الأفراد والأفراد المختزلة فى الجمع. وقد ساعد على هذا الفهم أن الأدبية تجلت فى الأذهان، على هيئة البنية الكبرى للقوانين التى تجتلى حضورها الكلى فى الأبنية الصغرى للأعمال الأدبية، سواء فى مستويات الدلالة أو التركيب أو الإيقاع، وذلك على نحو تبادلى، تشير فيه الأبنية الصغرى إلى البنية الكبرى إشارة المعلول إلى العلة أو المظهر إلى الجوهر أو المجلى إلى الأصل. وتنعكس به

البنيـة الكبـرى على الصـغـرى كـمـا تنعكس العلة الأولى فى معلولاتـها المتكثرة، أو ينعكس الأصل الضوئى على مرايا متعددة تكرر حضوره الواحد حسب زواياها المختلفة. هكذا، غدت أدبية الأدب صـورة أخـرى من الكل الذى لا نراه إلا فى تجليـاته، والتجليات التى لا نرى منها سوى الكل الذى ليس هو إياها.

وحين أسـقطت الأدبيـة، من حـيث هى مـوضـوع للعلم، صورتها على العلم بها أى الشعرية، انتقلت مركزية اللوجوس، المحايثة فى مفهوم الأدبية، إلى العلم الذى ينبنى على البحث عنها واكتشاف خصائصـها العامة، فغدا علما منطويا على مفارقة جذرية، خصوصا حين يلح على الاقتران بالأعمال الأدبية التى لا يفارقـها، ولكن ليرى فى داخلها ما هو وراءها. ويعلن البحث المحـايث فى تعين النصـوص، لكن بهـدف الوصـول إلى المبـدأ التجريدى الكامن خارجها. ويقارب المعطى الأدبى، من حيث هو مفعول لفعل العلم، أى الشعرية، ولكن على أساس أن فعل العلم يتـعـدى إلى مـفـعـولين على الأقل، أولهـمـا ليس سـوى دليل على ثانيهما.

ومـعنى ذلك أن الوجـود الأدبى المحـايث للأعمـال الأدبيـة، وهو الهدف الأسـاسى الذى سـعت الشـعرية إلى تأكيده، لم يعد مـحـايثـا بالفعل. وتحـوّل عـمليـا إلى مظهر لوجود آخـر، هو هذه البنيـة الكليـة المفارقة. وسـواء أطلقنا على هذه البنية اسـم أدبيـة الأدب، مـسـتـرجـعين ميـراث الشكليـة الروسـيـة، أو اسم المقدرة الأدبيـة، مـفـيـدين من إنجـازات النحـو التـوليـدى ولغـويات نوام

تشومسكى، فإن الحضور المفارق لهذه البنية الكبرى يظل قائما، فأدبية الأدب هى الحضور المجرد المنفصل عن تجلياته المتعينة، والمقدرة الأدبية هى قوانين التعرف المغايرة لموضوعات التعرف. ونحن، حين ندرس الأعمال الأدبية، لا ندرسها فى ذاتها، وإنما ندرسها لكى نخرج منها إلى قوانينها الكلية، فنكشف عن البنية الشاملة التى تصدر عنها الأبنية الصغرى-صدور التولد أو صدور الفيض أو صدور المعلولات عن العلة الأولى. وفى كل الأحوال، فنحن لا نرى من داخل الأعمال إلا ما يفضى إلى خارجها الذى لا نراه، ولا نلامس من محايثتها إلا ما يشير إلى ما لا نلامسه من قوانين لن تكون محايثة إلا بالمعنى الذى ينقلب بالتجريب إلى تعطيل للصفات.

والفارق بين علم الشعرية فى هذه الحالة، من حيث العلم بموضوعه، على مستوى التأصيل النظرى، والعلوم الأخرى التى اتخذت من الأعمال الأدبية موضوعا لها، ليس سوى فارق كمى، يدنو بالأطراف المتناقضة المتعارضة ظاهريا إلى حال من الاتحاد. فالشعرية، من حيث هى علم، تبحث فى مفردات موضوعها عن ما يقع خارجه، والعلوم الأخرى (النفسية والاجتماعية والتاريخية وغيرها) تضع الأعمال الأدبية ضمن مفردات موضوعها، لكى ترى فى المفردات الأدبية ما هو مجلى لغيرها. والبحث فى الحالين عن حضور خارج النصوص، دلالة خارج المفردات، قوانين شاملة وراء المعطيات، أبنية كلية خلف الظواهر المتكثرة. ولو قلنا إن طبيعة القوانين أو الأبنية مختلفة

فى علم الشعرية عنها فى العلوم الأخرى، وأنها أدبية فى حالة العلم بالشعرية وغير أدبية فى حالة العلوم المغايرة، فإن الوضع المحدد لموضوع العلم يظل إياه فى كل الأحوال، من حيث مفارقة البنية الشاملة للمفردات التى تدل عليها، ومن حيث النظر إلى الأعمال الأدبية بوصفها تحققات لقوانين أو قواعد مفارقة، هى بنية سابقة فى الوجود منفصلة فى الحضور. يضاف إلى ذلك أن هذه البنية الشاملة تتحول إلى تجريد محض فى حالة الشعرية، وذلك بسبب أن تصورها، كالتنظير لها، ينتهى بها إلى مفارقة التعطيل التى تعزلها عن أى فاعل من حيث هى مفعول، وتنفصل بها عن الزمان بعد أن جاوزت تعين فضاء الأعمال المفردة إلى اللا تعين الخالص.

وأحسب أن هذه النتيجة تفرض التوقف عند معنى البنية، على نحو ما تم تصورها به فى تنظيرات الشعرية، وقبلها فى تنظيرات البنيوية بوجه عام .البنية كامنة فى الموضوع، حالة فيه حلول العلة الصورية التى تحفظ عليه وجوده النسقى. ووجودها فى موضوعها وجود الفعل اللازم الذى لا يتعدى إلى أى مفعول، ويفترض أن لا يشير إلى أى فاعل سابق عليه فى الوجود أو الرتبة. فالبنية تصور مجرد أو تجريد خالص، لا علاقة له بفاعل أو فاعلين، وتشير إلى نفسها فى حال من الاكتفاء الذاتى الذى لا يعكس إلا ما تنطوى عليه من قانون عام. وفى الوقت نفسه، تستقل كل الاستقلال، أو تنفصل كل الانفصال عن الذات المدركة لها، وعن النموذج الذى تصوغه هذه الذات فى إدراكها البنيوى

للموضوعات، خصوصا حين تكشف هذه الذات عن مركز للبنية، يكون هو المبدأ الفاعل فى بناء النموذج.

هذا الفهم للبنية ينطوى على مشكلات لم تستطع الشعرية أن تجد حلولا حاسمة لها، فتداعت من داخلها حين لم تجد فى سندها النظرى ما يجيب عن الأسئلة الحاسمة التى واجهتها، خصوصا عندما وضعها الفحص النقضى موضع المساءلة. وتتصل أولى هذه المشكلات بانغلاق البنية على نفسها بما يجعل منها سجنا لحضورها، وكيانا ميتافيزيقيا مفارقا لاعلاقة له بالزمان، والمكان. وتلك مشكلة فجّرتها مساءلة لغويات دى سوسير نفسها. لقد تحددت البنية، حسب أصول علم اللغة عند دى سوسير، فى أنها نسق لغوى، يتشكل نتيجة تقاطع علاقات الغياب والحضور. العلاقات الأولى تقوم على اختيار عناصر بعينها من مخزون اللغة، وترك غيرها الذى يظل فى علاقة معها، ورصف المختار فى علاقات حضور. هذه الأخيرة هى التجاور الفعلى لعناصر اللغة الموجودة، نظم الكلمات والجمل والفقرات الحاضرة التى نقرأها بالعين، أو نسمعها بالأذن، أو نلمسها بالأصابع، فى امتدادها الأفقى الخطى الذى لا تفارقه البنية. هذه البنية لها مركزها الذى تتقاطع فيه علاقات الحضور والغياب. وكما أنه لا وجود لهذه العلاقات دون مركز متصور تتقاطع عنده، ويكون بؤرة للبنية، فلا وجود للبنية نفسها دون ثنائية العلاقات التى تتجاوب ما بين الغياب والحضور، حيث كل حاضر محكوم بما هو غائب، ومرتبط به فى علاقة مشابهة أو مخالفة على نحو لا

سبيل معه إلى تصور البنية، ومن ثم فهمها، دون رد الحاضر منها على الغائب، أو العكس، وفهم علاقات العناصر الموجودة (الحضور) في ارتباطها بعلاقات العناصر غير الموجودة (الغياب) والعكس.

هذا المبدأ الفاعل في تكوين كل بنية يترتب عليه أن البنية لا يمكن أن تنغلق على نفسها، لو عدنا إلى صياغتها التصورية التي لابد أن تنطوي على الجدل اللازم لعلاقات الحضور والغياب. ولكن هذا المبدأ الفاعل اختل نتيجة التركيز على علاقات الحضور، بالقياس إلى علاقات الغياب التي ظلت غائبة عن الفاعلية، شأنها في ذلك شأن البعد الخاص بالتعاقب، عندما تم التركيز على البعد الآني بوصفه البعد المهيمن في تصور الشعرية والبنيوية على حد سواء. ولو رفعنا العنصر الغائب (علاقات الغياب) إلى مرتبة الفعل المؤثر في علاقته بالعنصر الحاضر (علاقات الحضور)، وفهمنا العلاقة بين العنصرين على أنها علاقة متبادلة الأثر، انفتحت أبواب البنية المغلقة على خارجها، وحملت هذا الخارج بوصفه أحد مكوناتها الأساسية ما ظل كل حاضر في البنية يشير إلى ما هو غائب، وما ظلت علاقات الحضور غير قابلة للفهم دون علاقات الغياب. إن كل بنية حضور ممتد إلى الخارج من هذا المنظور، لا معنى له بمعزل عن علاقات غيابه. كما لا معنى لأي عنصر من عناصره دون علاقته ببقية العناصر، فالبنية أصل متناص بحكم مبدئه الفاعل، شبكة من العلاقات الداخلية والخارجية، سواء من حيث تشكلها أو استقبالها. ولكن

تغييب علاقات الغياب عن تصور البنية، والتركيز على ميتافيزياء الحضور، ساعد على تقبل مخايلة البنية المكتفية بنفسها، وهى مخايلة ساعد عليها تأويل البنيوية بمفردات «النقد الجديد» الأمريكى ومفاهيمه عن العمل الأدبى المستقل بذاته والمكتفى بنفسه.

وقد تكشف زيف هذه المخايلة فى الممارسة الفعلية للتعامل مع النصوص والأعمال الأدبية، حيث كانت الممارسة الحقة تُظهر خلل التنظير الذى يركز على بعد علائقى واحد، وتفرض على داعية الشعرية النظر إلى خارج البنية على نحو واعٍ أو غير واعٍ، إذ لا يمكن لأحد أن يمضى إلى النهاية فى فحص البنية دون أن يجد نفسه خارجها بأكثر من معنى، وذلك من حيث هى نسق يفضى حضوره إلى غيابه، بالقدر الذى تفضى دواله إلى مدلولات واقعة فى العالم، وبالقدر الذى تتكشف به البنية عن نص متناص ينطوى فى داخله على ما يشير إلى خارجه. هذا الخارج هو التاريخ الذى حاولت البنيوية أن تفر منه، والذى يعنى، على مستوى شعرية البنية، دوافع التشكل وتقاليد النوع وتناص الوقائع والأحداث والمعطيات، فضلا عن آفاق التوقع والاستجابة وشروط التلقى والاستقبال.

ويقود التاريخ إلى المشكلة الثانية التى ترتبت على التركيز على عنصر مهيمن بما أفضى إلى تجاهل نظيره أو تأجيل مواجهته. لقد فهم الشكليون الروس، فى إضافتهم إلى دى سوسير، أن تاريخ النسق نسق بدوره، وأن كل نسق آنى يسبقه

ماض ويعقبه مستقبل، كلاهما عنصر بنائى فى تكوين النسق لا يمكن فصله عنه. وأضاف الشكليون أن التعارض بين الاثنين كان تعارضا بين مفهوم النسق ومفهوم التطور، وأن هذا التعارض الخطر يفقد أهميته من حيث المبدأ، ويتحول إلى تعارض آخر إيجابى، حين نعرف أن كل نسق يوجد بوصفه تطورا بالضرورة، فى الوقت الذى يحتفظ التطور بطبيعته النسقية. هذه الإضافة إلى دى سوسير كانت خطوة نظرية حاسمة (فى اتجاه شعرية دياكرونية وموقف تركيبى من تاريخ الأدب) دعمتها الممارسة التطبيقية للشكليين الروس، خصوصا فى تناولهم الأعمال والظواهر الأدبية الملموسة، وذلك على نحو دفع بعضهم إلى التنبيه على أن البنية ونشوءها جزء لا ينفصل عن البنية، وأنه من المستحيل تقديم تعريف غير تاريخى أو غير زمنى للحقيقة الأدبية، وأن النصوص غير الأدبية يمكن أن تلعب دورا حاسما فى تكوين النصوص الأدبية ونشوئها. ولكن هذه الخطوة ظلت يتيمة، لم تعقبها خطوات تنظيرية أكثر تقدما، فى جدل الممارسة والتنظير، فانتهى الأمر إلى نسيان ما يحيط بوجود النسق (البنية) من زمن المضى إلى زمن الاستقبال، وتغلب التركيز على الزمن الآنى وحده، بوصفه الزمن المهيمن على حضور البنية فى تجليها لعيان دارس الشعرية، خصوصا حين يقوم بتثبيتها فى لحظة زمنية دون سواها، هى لحظة الرؤية المنهجية التى تسقط حضورها الآنى على موضوعها.

وكانت نتيجة ذلك الهجوم على التاريخ الأدبى (وعلى كل دراسة تاريخية) منذ فترة باكرة ترجع إلى الشكليين الروس أنفسهم. وقيل إن بحث نشأة الظواهر الأدبية أو تشكلها إنما هو بحث خارج الأدب، يستحق اهتمام علماء النفس والاجتماع والتاريخ وليس نقاد الأدب، وإن بحث تطور النظام الأدبى وقضية التغير الأدبى ينبغى تأجيلهما إلى حين استجلاء العلاقة بين السلسلة الأدبية وغيرها من السلاسل غير الأدبية. هذا الموقف نفسه هو الذى بدأ منه تودوروف حين ناقش علاقة الشعرية بالتاريخ الأدبى، مؤكدا أن دراسة التغير جزء متكامل من الشعرية، ما ظلت هذه الدراسة منصّبة على الأصناف (المقولات) المجردة من الخطاب الأدبى وليس الأعمال الفردية. وذلك تأكيد أفضى به إلى التمييز بين ما أسماه «الشعرية العامة» فى مقابل «شعرية التعاقب» التى تركز على التغير التاريخى. ولكن هذا التمييز ظل على مستوى النوايا التى يرجى تحققها فى المستقبل والتى لم تتحقق إلى الآن، والنتيجة الملموسة لخلل الأصل النظرى هى التى ظلت تتردد أصداؤها فى كلمات تودوروف الذى راوغ المشكلة بتأجيلها، أو إحالتها إلى مجهول بظهر الغيب. ومن ثم ظلت «شعرية التعاقب» عنصرا منفصلا عن نظيره «الشعرية العامة» انفصال البعد الآنى عن الدياكرونى. وبقيت الشعرية منطوية على حلمها الأول بما يحقق تمام عزلها عن كل ما يشترك معها فى درس الظاهرة الأدبية، أو يصون السلسلة الأدبية من مخاطرة العلاقة مع السلاسل غير الأدبية، فانتهى بها الحلم إلى

تعطيل المبدأ المحايث الذى انبنت عليه وتعريضه إلى ما ينقضه من الداخل.

والواقع أن تأجيل مواجهة «الشعرية التاريخية» يشبه تأجيل مواجهة مشكلة القيمة الجمالية فى كتاب تودوروف عن الشعرية، وهى مشكلة لا يمكن أن يتجاهلها أى دارس للشعرية ما ظلت الشعرية بحثا عن خطاب أدبى، يتميز بخصائصه النوعية المائزة التى هى موضوع العلم به وموضوع القيمة الجمالية على السواء. ويبدأ تودوروف مواجهة المشكلة بتأكيد أن القيمة مصاحبة للبنية، داخلية فيها، وأن الحكم بوجودها يعتمد على البنية الكامنة فى العمل. ولكن هذه القيمة لا تظهر إلا فى اللحظة التى يسائل فيها القارئ العمل. فقراءة العمل ليست فعلا من أفعال الكشف عن بنية فحسب، وإنما هى فضلا عن ذلك عملية تثبيت للقيمة. ولكن ما أبعاد العلاقة بين القيمة والبنية؟ هل هى علاقة تضمن أم علاقة تضايف؟ هل هى علاقة الجزء بالكل أم علاقة اللازم بالملزوم أم السبب بالنتيجة؟ وهل يمكن اختزال القيمة فى معادلة لغوية خالصة، شبيهة بتلك المعادلة التى صاغها ياكوبسون، عندما تحدث عن إسقاط مبدأ التكافؤ من محور الاختيار على محور التضام؟ ولو صحت مثيلات هذه المعادلة، وهى مسألة فيها نظر، فهل يمكن القول إن القيمة الجمالية هى الوجه الآخر للبنية الأدبية، تلازمها وجودا وعدما (ودع عنك الدور المنطقى الذى يمكن أن نقع فيه) أم أن البنية عموما (والأدبية

خصوصا) مستقلة عن القيمة الجمالية، تتصف بها أو لا تتصف، حسب سياقات إنتاجها أو سياقات استقبالها؟

ولكننا حين نتحدث عن هذه السياقات ندخل الفاعل فى الحسبان، وهو ليس عنصرا محسوبا فى تصور البنية. ومع ذلك فإن تودوروف يقول إن القيمة لا تظهر إلا فى اللحظة التى يضع فيها القارئ العمل موضع المساءلة، وإن القراءة عملية تحديد أو تثبيت للقيمة. ولو أخذنا هذا القول الأخير مأخذ التصديق، وتقبلنا نتائجه، فإنه يتحرك بنا فى النظر إلى وجود البنية، هوناً، وينقلنا من رؤيتها بوصفها حال وجود مكتف بنفسه إلى حال يتوسط ما بين العمل والقارئ وجوديا (أنطولوجيا) ومعرفيا على السواء. أعنى التوسط الذى يصل البنية بالعمل من حيث هو فضاؤها الخاص، ويصلها بالقارئ من حيث هو الفاعل الذى يحدد قيمة هذه البنية. وإذا كان هذا التحريك للبنية، أو إزاحتها عن فضائها التقليدى، المكتفى بنفسه، يعنى أن جمال البنية (القيمة) ليس أمرا يحدده القارئ وحده، فإنه يفرض التسليم بنوع من التلازم بين حضور القارئ والخصائص المحايثة فى البنية، على أساس أن القارئ طرف فى الوحدة الفاعلة التى تتشكل به والعمل، وطرف فاعل فى تحديد قيمة العمل التى لا تبين إلا به.

ولكن يلزم عن هذا الوضع الجديد إدخال عملية «استقبال» البنية الأدبية للعمل طرفا فاعلا فى تحديد مفهوم البنية نفسها، وذلك فى صياغة تصورية لا تفصل البنية عن القارئ الذى يحكم أو القراء الذين يستقبلون، أعنى هؤلاء الذين يسهمون فى

الحضور الأدائى للبنية، ومن ثم يمكن أن ينفوا عنها القيمة الجمالية فى عصر، أو يثبتوها فى عصر آخر، أو تختلف مجموعاتهم فى العصر نفسه، من حيث الأداء الذى يثبت القيمة أو ينفيها. ومعنى ذلك أنه لا يمكن تصور البنية الأدبية بعيدا عن الذى يستقبلها ويصدر عليها الحكم بالقيمة، فهو بعض حضورها، وهى امتداد لوجوده الذى يفرض تغيره عليها، وذلك بالقدر نفسه الذى لا يمكن فصل البنية عن دوافع تكونها. فماضى البنية على مستوى التولد كمستقبلها على مستوى الاستقبال، كلاهما عنصر تكوينى من عناصرها. ولن يفض مأزق الفعل اللازم للبنية أن نقول، مع تودوروف، إن ألبنية ليست العامل الوحيد فى الحكم الجمالى، ما ظلت هذه البنية منفصلة عن الذى يستقبلها انفصالها عن دوافع تشكيلها.

والواقع أن هذا التصور الأخير ينقض ما سبق أن أدان به تودوروف فعل القراءة فى الاتجاه التفسيرى للنقد الأدبى، حين قال إننا نتقصى أثر كتابة سلبية فى القراءة، ونضيف إلى النص المقروء، ما نريد أن نجده ونقمع ما لا نريده، فالقراءة لا يمكن أن تكون محايثة ما ظل هناك قارئ. هذه الملاحظة نفسها يمكن توجيهها إلى بنية النص، فكل قراءة للنص كتابة له بمعنى أو آخر، وذلك على نحو يؤكد أنه لا يمكن أن تكون هناك بنية نص محايثة ما ظل هناك قارئ، ولا يمكن أن تعنى القيمة الجمالية لهذه البنية شيئا فى غياب هذا القارئ. وقد انتهى تودوروف نفسه إلى هذه النتيجة فى خاتمة الصياغة الأخيرة لكتابه عن

الشعرية، وفي تقديمه الترجمة الإنجليزية. وكان ذلك بعد أن تعلمت الشعرية نفسها فضيلة التواضع من خلال الممارسة التى تتابعت ما يربو على عقدين من الزمان. وتخلت عن الدعاوى الحماسية الصاخبة التي بدأت بها. وعاد تودوروف نفسه إلى تأكيد معنى القراءة، وتأكيد حضور النص الأدبى من حيث هو فعل متعد إلى قارئه وليس فعلا لازما كما كان رولان بارت يقول فى منتصف الستينيات وعندما دخل القارئ حرم الشعرية المغلق من قبل أصبح عنصرا مضافا إلى البنية، أو عنصرا من عناصرها التكوينية التى لابد من وضعها فى الحسبان. وقال تودوروف بصريح العبارة: إن كل عمل أدبى يعاد كتابته بواسطة قارئه الذى يضعه فى شبكة علائقية جديدة من التفسير الذى ليس هذا القارئ وحده مسؤولا عنه؛ لأنه يكتسبه من ثقافته وزمنه، أى يكتسبه من خطاب آخر غير الذى ينتمى إليه العمل الأدبى. ولذلك فإن كل قراءة للأعمال الأدبية هى مواجهة بين خطابين: حوار.

وفارق كبير بين هذه النتيجة التى انتهى إليها تودوروف والبداية التى بدأت منها الشعرية، أو التى بدأ منها هو تنظيره للشعرية. هذا الفارق هو الفارق بين تودوروف الستينيات الذى كان يحلم بتأسيس أجرومية عامة للأدب وتودوروف الثمانينيات والتسعينيات الذى هجر حلمه القديم، وأذاب الأدبى الخالص فى التاريخ والثقافة، وأخذ يكتب عن «غزو أمريكا» (١٩٨٢) و«التنوع الإنسانى» (١٩٨٩) و«أخلاق التاريخ» (١٩٩١). والمسافة بين

البداية والنهاية هى مسافة الممارسة الفعلية التى تصاعدت بحضور التاريخ فى الوعى، وأوصلت القارئ إلى حيث أصبح عنصرا حاسما من عناصر البنية المفتوحة على أزمنة التاريخ الثلاثة.

وإذا كانت بنية العمل الأدبى، فى هذا الوضع الأخير، ومن حيث علاقتها بالقارئ، ليست إسقاطا من القارئ على النص، وإنما أداء للنص، فإنها تحمل معنى من معانى الكتابة بالفعل. هذا المعنى نفسه ينأى بها عن أن تكون مجلى لبنية أخرى، كلية متعالية سرمدية مفارقة، هى أدبية الأدب التى تجتلى صورتها فى الأعمال الأدبية التى تعكسها، كما تجتلى الحقيقة الأفلاطونية شمسها المنعكسة على مرايا المحاكاة. إن الحضور الأدائى لبنية النص، من حيث علاقته بالقارئ الذى يؤدى، أو القارئ الذى يعيد كتابة النص، يعنى أفول شمس البنية الكلية المهيمنة على النصوص المفردة، كما يعنى تدمير هذه البنية بواسطة عملية نقض تستبدل بميتافيزياء البنية الكلية فيزياء الفعل الأدائى للقراءة بوصفه فعلا متعديا، فعلا يستمد تعدّيه من أبنية النصوص المقروءة التى تحطم سجن الفعل اللازم، كما يستمد الصفة نفسها من مواقف قارئه الذى لا يعرف عمليا سوى معنى التعدى الذى يفتح أبواب النص على التاريخ.



مصير الشعرية

يبدو أن علينا التمييز بين الشعرية من حيث هى اسم والشعرية من حيث هى صفة. الشعرية الأولى هى اسم العلم الأدبى الذى حاول أن يستقل بمنهجه استقلاله بموضوعه، وأعلن قدرته على اكتشاف القوانين الكلية لظواهر الأدب، من خلال دراسة موضوعه الذى لم يكن الأعمال الفردية وإنما «الأدبية» التى تتولد عنها هذه الأعمال وتحققها. والشعرية الثانية هى صفة المبادئ الفاعلة فى صنع ظاهرة من الظواهر أدبية أو غير أدبية. وسواء لعبت الكلمة، فى هذه الدلالة الثانية، دور المضاف فى صيغة التضايف النحوية الواصفة لعنصرها الثانى، وهو الدور الغالب، أو دور الواصف المباشر لمجالها النوعى، فإنها تظل قرينة الأصل اليونانى القديم، من حيث الدلالة على الصنع، ومن ثم الإشارة إلى كيفيات التشكل، وذلك بمعنى لا يختلف كثيرا عن ما قصد إليه الموسيقار الروسى إيجور ستراڤنسكى (١٨٤٩-١٩١٢) عندما تحدث عن «شعرية الموسيقى» فى كتاب بهذا العنوان، كاشفا عن الجماليات الخاصة بتشكلات الإنشاء الموسيقى، أو عن ما قصد إليه ريتشارد كيرنى عندما ناقش «شعرية التخيل» فى كتابه الذى سعى إلى تقديم صياغة فينومينولوجية ما بعد حداثية للقوى الإنسانية التى يصنع بها الخيال عالما يمكن أن يكون فضاء لمسرحنا (Poiesis) الإبداعى، وأخيرا ما فعل ديفيد بريت فى كتابه «شعرية الصنعة»

الذى سعى إلى اكتشاف الخصائص الحداثية لإنجاز الفنان المعمارى الاسكتلندى شارلز ماكنتوش (١٨٦٨-١٩٢٨). وليست هذه الدلالة الواصفة لمبادئ الصنع غريبة عن مقصد كتاب ميخائيل باختين (١٨٩٥-١٩٧٥) الذى درس «مشكلات شعرية دوستويفسكى» مبرزا الخصائص التى يتميز بها فن القص عنده، من منظور علاقته بالنوع الذى ينتمى إليه والعصر الذى تولد فيه، وأخيرا عن مقصد كل من بيتر ستاليبراس وألون وايت فى كتابهما عن «شعرية الانتهاك» الذى يبدأ من حيث انتهى باختين عن الكرنفال، ويجاوزه إلى الكشف عن التشكلات المدمرة للتراتب الاجتماعى السياسى الثقافى.

وأقرب إلى الدلالة الثانية الخاصة بالشعرية، من حيث هى صفة، ومن حيث هى مبادئ الصنعة النوعية، الاستخدام الذى يشير إلى القواعد والمعايير المتعلقة بفن الشعر وحده، كأن يتحدث ابن رشد أو السابقين عليه من شراح أرسطو العرب عن الشعرية، من حيث هى المعيار الجمالى الذى ترتد إليه أبيات الشعر المتميز، أو يتحدث أدونيس (على أحمد سعيد) عن «الشعرية العربية» بوصفها مجموعة التصورات الموروثة عن فن الشعر، أو تضيف موسوعة جامعة برنستون الأمريكية عن الشعر إلى عنوانها «الشعرية» إشارة إلى تركيزها على نظريات الشعر وتياراته المختلفة.

والعلاقة بين الدلالة الأولى (للشعرية من حيث هى اسم) والدلالة الثانية (للشعرية من حيث هى صفة) علاقة موازاة،

جنحت إلى الاستبدال فى السنوات الأخيرة. أعنى أنها أصبحت علاقة كاشفة عن التحولات المتتابعة التى مر بها تاريخ الشعرية (الاسم) منذ أن وعدت بتأسيس العلم الأدبى المستقل بموضوعه ومنهجه، إلى أن تخلت عن وعدها الأول عبر الممارسات الفعلية والمواجهات الفكرية، واضطرت إلى أن تستبدل بالمطلق من دعوى العلم النسبىَّ من محاولة المنهج، وبالثابت من صياغة القانون الأدبى المتغيرَ فى أداء الفعل الإبداعى، فعادت التسمية (الشعرية) إلى أصلها اليونانى القديم الدال على كيفية الصنع والتشكيل، وجذرها العربى الدال على المعرفة والفطنة، ووصلت بين دائرة الخطاب الأدبى والدوائر المتباينة لكل ألوان الخطاب الإنسانى التى تبدأ بالأدب ولا تنتهى بالفلسفة. وتلك هى ألوان الخطاب التى تسعى إلى تعرف موضوعاتها بالتفطن إلى العناصر الفاعلة فى صنعها أو تشكيلها، سواء كان مجال هذه العناصر الموسيقى أو العمارة أو القص أو الخطاب الفلسفى الاجتماعى.

وإذا ركزنا على الدلالة الأولى، من حيث ما انطوت عليه من دعوى العلم المستقل بمنهجه وموضوعه، وجدنا فى أساس الدعوى وكيفية صياغتها ما أدى إلى النهاية التى انداحت بها الشعرية فى نظرية الخطاب المعاصر، متخلية عن أحلامها الأولى، ذائبة فى الدوائر المتجاوبة من الدلالة الثانية. وكانت بداية السقطة المنهجية هى الوعد بتحويل الدراسة الأدبية إلى علم أدبى خالص، يحقق الأحلام المتعاقبة التى بدأت بالشكليين الروس فى

العشرينيات وانتهت بما طالب به الناقد الأمريكى نورثروب فراى (١٩١٢-١٩٩١) فى الخمسينيات من ضرورة استنباط نموذج علمى لدراسة الأدب من داخل المجال الأدبى نفسه، ليتمتع هذا النموذج بصفتى المحايثة والانضباط المنهجى (صدر كتاب فراى العمدة «تشريح النقد» سنة ١٩٥٧ وله ترجمة تستحق التقدير نشرها محمد عصفور فى مطبوعات الجامعة الأردنية سنة ١٩٩١).

وبدأ العمل على تحقيق هذا النموذج، منذ العشرينيات، بواسطة عمليات من التجريد الصورى الذى اقترن بالصياغة الشكلية لموضوع العلم الذى لم يعد معنيا بالكشف عن الأعمال الأدبية المفردة وإنما الكشف عن القوانين التى تشمل هذه الأعمال وتجاوزها. وكان ذلك يعنى أن موضوع العلم بلغة الفلسفة الأرسطية هو «العلة الصورية» التى تجعل من مجموع الأعمال الأدبية أدباً بالقياس إلى غيرها، وذلك على نحو يمكن أن يترادف فيه المصطلح الأرسطى -العلة الصورية- مع مصطلح الشكلية الروسية -أدبية الأدب- الذى هو إياه فى الدلالة، من زاوية استقلال موضوع العلم بقوانينه المحايثة التى تؤكد خصوصيته وتميزه عن غيره من موضوعات العلوم الأخرى. وكانت الخطوة اللازمة عن تأسيس استقلال موضوع العلم، والموازية له، هى تأسيس استقلال المنهج، واستنباط نموذجه من داخل الموضوع نفسه، على نحو يؤكد محايثة المنهج فى علاقته

بخصوصية موضوعه من ناحية، واستقلاله فى علاقة علمه بغيره من العلوم من ناحية ثانية.

وكان النموذج اللغوى الذى انبنى عليه علم اللغة عند دى سوسير حلا موفقا لهذا المسعى لأكثر من اعتبار. أولها أنه نموذج وصل بعلم اللغة إلى مكانة أنزلته فى الصدارة من علوم الإنسان، على أساس قدرته على تنظيم معارفه وتطوير أدواته بما حقق طفرة واعدة فى فهم الظواهر اللغوية على مستوى العموم. وثانيها أنه نموذج يتحدث عن اللغة التى هى مادة الأدب بالقدر الذى هو مستنبط منها. وثالثها أنه انطوى على قدر من الشمول الواعد وتطلع إلى أن يحقق فى المجال الأدبى ما لم يحققه نموذج منهجى آخر.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يؤسس رومان ياكوبسون (١٨٩٦-١٩٨٢) نظريته عن «الحدث الكلامى» كما لو كان يؤسس نظرية تفسر كل وظائف اللغة فى مختلف جوانب المعرفة وأبعادها، وذلك على نحو بدت معه العلوم الإنسانية المختلفة كأنها مجالات متعددة للبحث اللغوى، أو كأنها فروع مستقبلية لما يمكن أن تغدو عليه اللغة حين تتحقق نبوءة دى سوسير، وتتحول إلى علم العلامات العام الذى يستوعب كل أنظمة الدلالة. وقد فهم ياكوبسون الشعرية، فى هذا السياق، بوصفها جانبا لاينفصل عن علم اللغة، ووصل بين تصوراتها النظرية ووظيفة اللغة الشارحة التى تصف بها اللغة نفسها حين تجتلى حضورها فى

مرآة وعيها الذاتى، وتقوم بالصياغة التصورية لأنساقها الوظيفية وعلاقاتها الشكلية. وفى الوقت نفسه، وصل ياكوبسون بين التحققات النصية للشعرية وتركيز الانتباه على الرسالة اللغوية فى الحدث الكلامى، فكانت الشعرية الوظيفة الإبداعية التى تحققها اللغة، حين تسقط مبدأ التكافؤ من محور الاختيار على محور التضام. هذه الثنائية الياكوبسونية فى فهم الشعرية هى بعينها ثنائية الموضوع والمنهج، فالوظيفة الشعرية للغة هى موضوع علم الشعرية. والمقولات اللغوية الشارحة لهذه الوظيفة، حين يجتلى إبداع اللغة نفسه فى مرآة العقل الصورى، هى منهج العلم الذى يتحقق حين يصل العقل الذى يؤسس موضوعه إلى نموذجه الخاص.

ويكشف التأسيس الصورى لنموذج العلم، على مستوى اللغة الشارحة، عن أهم الأدوار التى قام النموذج اللغوى بأدائها فى تأسيس الشعرية، من حيث هى علم، حتى لدى أولئك الذين حاولوا، مثل تودوروف، الاستقلال بها عن علم اللغة الذى أذابها ياكوبسون فيه. وأعنى بهذا الدور الإمكان الذى حققه الخيال الصورى، من حيث ما أتاحه النموذج اللغوى من عون للقدرة العقلية على الصياغة الشكلية المجردة، تلك التى كانت وراء الإنجاز التحليلى الذى تحقق على كل المستويات فى حقل الدراسة الأدبية، بواسطة عمليات الصياغة الصورية التى تكشف عن حزم العلاقات وتقوم بتصنيفه. وإذا كان بول ڤاليرى (١٨٧١-١٩٤٥) قال ذات مرة: «إن ما هو شكل عند الآخرين هو موضوع

عندى» فقد كان يشير إلى أفق الخيال الصورى الذى يبدأ من محاولة اكتشاف العلة الصورية للمعطيات الحسية المفردة، وينتهى بتحويل التعين الملموس إلى قوانين شكلية ترد التكثر إلى وحدة، والمفردات المتناثرة إلى مبدأ واحد. وكما كان هذا الأفق يتحول بالشكل إلى موضوع للدرس، مؤكدا شكلية منحاه، فإنه كان يعطى الأولوية للنظر الآنى الذى يستبدل بأسئلة التعاقب أسئلة الحضور فى الآن، ويستبدل بأسئلة الملفوظات الفردية أسئلة العلاقات الشكلية للقانون العام.

ولعلى فى حاجة إلى تأكيد أن النموذج المنهجى للبحث اللغوى، منذ أن أرسى قواعده دى سوسير، ينبنى على مسلمة أساسية مؤداها أن اللغة شكل أكثر منها جوهر، وأنها مجموعة نسقية من العلاقات، وأن المهم فيها ليس العناصر الفردية وإنما العلاقات القائمة بينها. وإذا كانت اللغة لا تعرف المفردات الإيجابية بقدر ما تعرف الاختلافات، فذلك لأنها ليست لوائح تسمية لمعطيات العالم، وليس فيها شئ يدل بذاته، وإنما يدل بتعارضه المائز مع شئ آخر، داخل نسق الاختلافات الذى هو اللغة من حيث هى كل متكامل. هذا النسق الخلافى يعمل على كل المستويات، من التعارض الأولى لأصغر العناصر (الفونيمات والمورفيمات) إلى مستويات الخلاف الدلالية لأكبر العناصر، حيث المخالفة هى السبيل الوحيد لتنظيم الحقول. ويوازى هذا المبدأ الخلافى، ويرتبط به فى آن، المبدأ الآخر الذى يحكم علاقات الترابط والتراصف بين الوحدات اللغوية، تلك التى أطلق عليها

دى سوسير علاقات الغياب (البارادجمية) والحضور (السانتاجمية). والأولى محددة بواسطة التشابه والاختلاف الذى يتم على أساسه اختيار العناصر من المخزون اللغوى، وضمّها فى نسق حاضر من الكلام المتراصف الذى نقرأه أو نسمعه أو نلمسه. وهنا، وهناك، مجموعة محددة من المبادئ الشكلية (الصورية) التى تنتقل بالتحليل من أكثر المستويات أولوية إلى أكثرها تعقيدا، والعكس صحيح فى الوقت نفسه، مع الرغبة فى عدم مفارقة الطابع المحايث للتحليل الذى حاول أن يظل وثيق الصلة بموضوعه، ضابطا له فى علاقات صورية، تؤسس علمية الموضوع التى تتحول إلى وجه آخر لعلمية النموذج المنهجى الذى انبنى، استدلاليا، بواسطة الصياغة الصورية لعلاقات الموضوع الشكلية.

هذا الوضع المعرفى الذى تأسست به الشعرية، من حيث هى علم، انطوى على إشكالين. يرتبط أولهما باستقلال موضوع العلم وثانيهما باستقلال المنهج وحدود النموذج اللغوى الذى ينبنى به. أما موضوع العلم، فمن الواضح أن الموقف النظرى الذى استند إليه تأسيس الشعرية بوصفها مجالا علميا مستقلا، موضوعه الأدب من حيث هو أدب، كان يعنى التسليم باستقلال الموضوع، ويقرن هذا الاستقلال بتأسيس خصوصية العلم الجديد التى لم يكن لها معنى بعيد عن استقلال موضوع العلم. ولذلك صاغ رومان ياكوبسون المبدأ النظرى الشهير (عام ١٩٢١) الذى يقول: «ليس الأدب موضوع العلم وإنما الأدبية، أى ما يجعل من

عمل من الأعمال عملا أدبيا». ومنذ ذلك الوقت، وهذا المبدأ النظرى له سلطة المسلمة المقبولة التى دفعت الكثيرين من الحالمين باستقلال العلم الأدبى إلى الإقبال على الشعرية بوصفها بشارة العهد الجديد للدرس الأدبى، وتبرير حماسهم لها بأن الأبعاد النوعية للأدب، تلك الأبعاد التى لا يشاركه فيها خطاب آخر هى التى تشكل موضوع الشعرية وهى التى تؤسس استقلالها عن غيرها من العلوم الإنسانية التى ظلت تنتهك استقلال الدرس الأدبى.

ولكن المشكلة أن خصوصية الأدبية التى تبرر استقلال الشعرية تنطوى على ما يشكّك فى إمكان تقبلها. فضلا عن أن دعوى الاستقلال هذه تتحطم عند أى فحص مدقق لمكونات الخطاب الأدبى نفسه وعلاقته بغيره. والمفارقة التاريخية الطريفة أن الذين سعوا إلى تأكيد استقلال علم الأدب بموضوعه، ومن ثم استقلال الأدبية عن غيرها، هم أنفسهم الذين اكتشفوا أن حدود هذا الاستقلال دائرة تتداخل معها دوائر أخرى، وأن الأدبى الخالص لا وجود له إلا فى الوهم.

وقد تنبه تودوروف نفسه إلى هذه الحقيقة، خاصة فى المراحل المتأخرة من فكره البنيوى، حين تباعد عن النزعة النسقية المجردة التى ورثها عن الشكليين الروس، وتخلص من عدائهم المتأصل للنزعات التاريخية التى كانت مصدر الهجوم الدائم عليهم، وزادته ممارساته الأدبية يقينا بأهمية الصلة بين السلسلة الأدبية والسلاسل غير الأدبية. فأخذ يؤكد أن التجربة اليومية فى

تناول الأدب تتناقض والاستقلال المحض للأدبية، فهناك المبدأ الوظيفى الذى يشكلها فى وضع تاريخى، وفى علاقة بغيرها من ألوان الخطاب. ولو تمعنّا فى علاقة الأدب بغيره من هذا المنظور، سهل علينا إدراك الخصائص المشتركة التى تصل الأدب بالأنشطة الموازية فى كل مستوى من المستويات التى يمكن تخيلها، ابتداء من جمل النص الأدبى التى تشارك أغلب الجمل التى تتميز بها ألوان الخطاب الأخرى غير الأدبية، مرورا بما نطلق عليه اسم الملامح الأدبية النوعية، وانتهاء بألوان التمثيل الإيمائى والتصويرى. ويضيف تودوروف إلى ذلك اشتراك القصيدة الغنائية والملفوظات الفلسفية فى بعض الخصائص. واشتراكها مع ملفوظات المواعظ والصلوات على مستوى تنظيم الخطاب. وإذا كان السرد الأدبى يظل وثيق الصلة بالسرد التاريخى، أو الصحفى، أو شهادات الأفراد، فإن المنظور الأنثروبولوجى يؤكد صلات أخرى تربط الأدبى من الخطاب بغيره على مستوى الوظائف الرمزية.

وحين نسقط المنظور الآنى على مستويات التعاقب يمكن أن ندرك المبدأ الوظيفى للأدبية فى ضوء أسطع، ونراها بمثابة مجموعة من الوظائف أو الأوضاع المتغيرة مع الأزمنة والمجتمعات، على نحو لايمكن معه أن تتخذ الأنساق الأدبية صفة الدوام الثابت من عصر إلى عصر، كما تصورت الشعرية فى بداية أمرها، أو يتخذ الأدب طابع الثبات، من مجتمع إلى آخر، حسب التصور البنيوى التقليدى، وإنما تتحول الأدبية إلى تقاطع

مستويات متغيرة، تتداخل مع غيرها من المستويات، على نحو يصعب معه تخيل خاصية بعينها تنتمى إلى النصوص الأدبية وحدها، أو تظل ثابتة دون تغير.

ويعنى ذلك أن الأدبية التى هى موضوع الشعرية نسبية، ومتغيرة، سواء من المنظور الآنى أو المتعاقب، وأننا إذا تحدثنا، فى مستوى، عن ما يميز الاستخدام الأدبى للغة بالقياس إلى غيره من ألوان الاستخدام غير الأدبى، ففى مستوى آخر نحتاج إلى أن ننظر إلى كلا الاستخدامين بوصفهما متصلا واحدا. فالحدود بين الاستخدامات ليست مطلقة بل نسبية متغيرة، وما يعده عصر من العصور متصفا بالأدبية، ومن ثم يدخل فى موضوع الشعرية، يخرجه عصر آخر منها. ولم يعد هناك مبرر، فيما يضيف تودوروف إلى ذلك، لأن نقصر الأدب على نمط الدراسات التى تتجمع تحت مسمى الشعرية. فالمسمى لا يقتصر على النصوص الأدبية وإنما يجاوزها إلى غيرها من النصوص، ولا يقتصر على رمزية الإنتاج اللغوى بل يجاوزها إلى غيرها من ألوان الرمزية. وإذا كنا لا نزال نمنح الأدب منزلة متميزة، على حساب كل أنواع الخطاب، فقد آن الأوان لندرك أن هذا التمييز ينطوى على موقف إيديولوجى، وليس له ما يبرره فى الظواهر نفسها، فالأدب لا يمكن التفكير فيه خارج العملية الشاملة التى تتشكل بها كل أنماط الخطاب.

ولكن ما الذى يتبقى من الشعرية، والأمر كذلك، على مستوى استقلال الموضوع؟

لقد ظل منظرو الشعرية –العلم، ومنهم تودوروف، يضيفون إليها احتراسا بعد احتراس، وتعديلا إثر تعديل، نتيجة الممارسة الذاتية من ناحية ومحاورة النقد الموجّه إليها من ناحية ثانية، إلى أن تباعدت عن البداية التى استهلت بها وعودها الحماسية الأولى. ولذلك اختفى الحديث عن قدرتها على الكشف عن القوانين الأدبية الشاملة أو الأبنية الكلية المولدة للأعمال الأدبية شيئا فشيئا. وحين انتهت الدعاوى العلمية الكبرى المصاحبة للبداية، تعلمت الشعرية فضيلة التواضع العملى، وأصبحت قادرة على تمييز ما هو فى مقدورها، انطلاقا من مبدأ الواقع لا مبدأ الرغبة، فاستبدلت بالمطلق من دعواها النسبىَّ من إمكاناتها، وبالثبات المجاوز للزمن فى صفات موضوعها التغيرَ الواقعَ فى الزمان والمكان المتعينين، فأصبحت بعض التاريخ الذى ابتدأت بالتنكر له.

وأول ما ترتب على هذا الوضع المعرفى الجديد أن استقلال العلم (الشعرية) بموضوعه (الأدبية) أخذ ينداح فى سياق أوسع، هو سياق العلم الأشمل لتحليل أنواع الخطاب، فتحققت فيها نبوءة شبيهة بنبوءة دى سوسير الذى توقع أن يغدو علم اللغة مجالا من مجالات العلم العام للعلامات. وقد حدث ذلك، على مستوى الشعرية، حين قنع منظرها البارز تودوروف بأن تقوم بدور متواضع، هو دور المؤشر الذى يمكن أن ينتهى به الأمر إلى أن يذوب فى علم أوسع تغدو الشعرية بعض مجالاته، هو «علم الخطابات» الذى تعنى بدايته نهاية الشعرية. ويعلن

تودوروف هذه النهاية فى عبارات ميلودرامية يختتم بها كتابه عن الشعرية، كما لو كان يختتم حياتها، قائلا إن الشعرية تدعوها القوة التى أنتجتها إلى أن تضحى بنفسها على مذبح المعرفة العامة. وليس من المتيقن أن يكون هذا المصير مأسوفا عليه.

ولست على يقين تام من مقصد تودوروف من هذه العبارات (الشعرية) على وجه التحديد. ولكنها تعنى، عموما، أن علم اللغة الذى أوجد الشعرية، بوصفها وعده المنهجى لدراسة الأدبية، هو نفسه الذى أوجد مصطلح «الخطاب» الذى استوعبها وقضى على تميزها ودعاواها المنهجية. ولذلك يعود تودوروف، بعد ثمانى سنوات، فى مقدمة الترجمة الإنجليزية لكتابه، ليقول إن الشعرية أصبحت نظرية الخطاب الأدبى التى تتكامل داخل النظرية العامة للخطابات. ويرجع ذلك إلى أسباب تتصل، أساسا، بحقيقة أن الخصوصية الأدبية ليست ذات طبيعة لغوية أو عامة أو كونية، وإنما ذات طبيعة تاريخية ثقافية. وما يلفت الانتباه، فضلا عن هذا التأكيد، أن تودوروف يستبدل بمسمى «العلم» القديم مسمى «النظرية». وهو استبدال يدل على التحول الذى تم فى تصوراته هو عن الشعرية من ناحية، وعلى تبدل الأحلام التى خايل بها النموذج اللغوى للبنيوية الأذهان من ناحية ثانية. وذلك هو السبب الذى تصاعد بوعى «التاريخ» فى كتابات تودوروف، منذ أن أعلن رفض الطبيعة اللغوية الخالصة للخصوصية الأدبية لتجاهلها الطبيعة التاريخية الثقافية للأدب، ومنذ أن ألح على تاريخية القراءة، وعلى ضرورة الوقوف فى

موقع يتوسط ما بين نزعة التعميم فى نظرية الخطاب ونزعة التخصيص فى تأويل النصوص (وللتأويل جناحان لايطير إلا بهما مجتمعين: اللغة والتاريخ) وذلك على نحو أدى به إلى وضع الإيديولوجيا فى الاعتبار، وفهم الأنواع الأدبية فهما يربطها بالتاريخ الذى صارت اللغة بعض حضوره.

وليس من المصادفة أن يتحدث تودوروف عن نظرية الخطاب بوصفها الوعد الأجد، وأن يلح على مسمى الخطاب نفسه كلما تجاوز الوضع التقليدى للبنيوية، وكلما استبطن ثغرات الشعرية، واستبدل بالنظرية العامة فى البنية نقيضها فى النظرية العامة للخطاب. وتلك هى المجاوزة التى دفعته إلى تأكيد حضور الفاعل الإنسانى فى التاريخ، من حيث هو عنصر تكوينى فى بناء النظرية التى لا تؤمن بالدعاوى المطلقة للعلم السرمدى بالأدبية أو غيرها. إنه التجاوز الذى اقترن بالمجالات الجديدة لنظرية الخطاب التى تعد بكشوف أبعد، خصوصا بعد أن أسهمت فيها أقطار متعددة تحت مسميات مختلفة، تتميز كلها عن علم اللغة فى أنها لا تنحصر فى الوصف اللغوى، وعن الشعرية فى أنها لا تقتصر على الخطاب الأدبى. وسواء أشارت هذه المسميات إلى التداولية، أو اللغويات الشارحة، أو اللغويات الأدائية، أو البلاغة الجديدة، أو النزعة التاريخية الجديدة، أو ما بعد البنيوية، أو حتى ما بعد الاستعمار، فإن ما يجمع بينها هو البدء من رفض ما ينطوى عليه النموذج المنهجى فى لغويات دى سوسير من انكفاء على موضوعه، واختزال معنى الأدبية فى الخصوصية

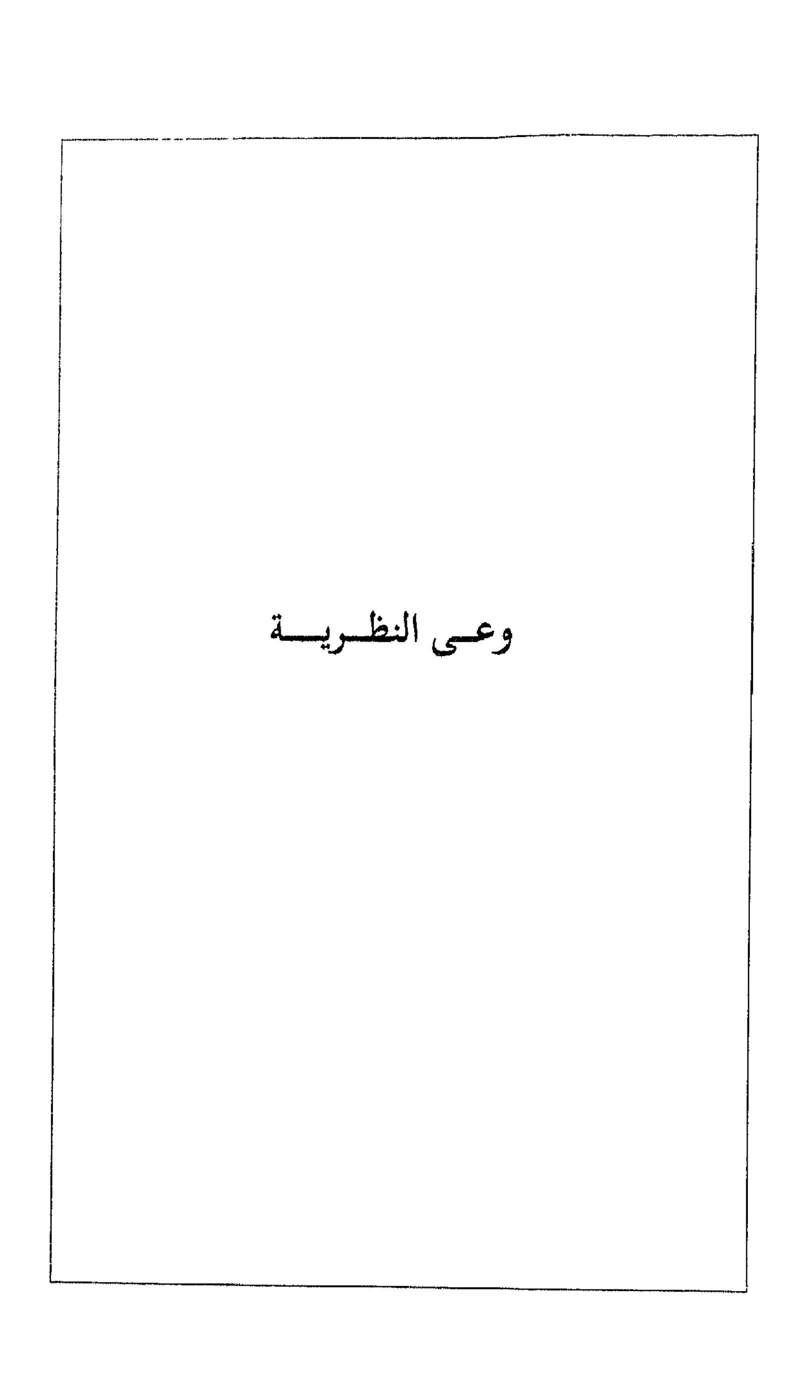
اللغوية وحدها. يضاف إلى ذلك نقض ما يترتب على هذا النموذج، أو يلزم عنه منطقيا، من تغييب لدور الفاعل الإنسانى للخطاب، وتحويل مفهوم البنية إلى نسق مطلق السكون.

وقد أثبت هذا النقض أن النموذج المنهجى فى لغويات دى سوسير، على نحو ما هى عليه، لم يحل مشكلات دارس الشعرية، وعجز عن الوفاء بما تحتاج إليه دراسة الخطاب، وذلك بسبب ما فرضه النموذج من سكون على حقل تحليله، وما تأسس به من تجاهل لفاعل الخطاب ومستقبله، وأخيرا عدم قدرته على تفسير الكثير من الأدوار التحويلية للخطاب الإنسانى، حيث اللغة المقموعة تعنى أكثر مما تبديه الأبنية الخادعة لها، وحيث التلازم الدائم بين المعرفة والقوة، والحوار المتواصل بين الذاتى والموضوعى، والتوتر الذى لا ينقطع بين العلم والإيديولوچيا.

هكذا، انتهت الشعرية الاسم بعد أن عجزت عن تحقيق ما وعدت به فى بدايتها، وبعد أن قنعت بدور انتقالى فى ختامها، فغادرت مواقع الاهتمام والتأثير، وانتقلت كتبها من واجهات عروض الكتب إلى أرفف المكتبات الأكاديمية، ومن المناظرات الحماسية للنقاد إلى كتابات المؤرخين، شأنها شأن الأم الكبرى -البنيوية التى غربت شمسها، وفقدت ما كان لها من جاذبية وجمهور، بعد أن عجزت عن الوفاء بما تعهدت به من اكتشاف الأبنية الكلية للعقل الإنسانى. وعاقبها التاريخ الذى لم تؤمن بتقدمه الصاعد، وفرض عليها أن تترك موقع الصدارة لنظرية الخطاب، ولكل ما ينطوى عليه فعل الخطاب نفسه من دلالات

المابعد: ما بعد البنيوية ومابعد الحداثة ومابعد الكولونيالية ..إلخ. وهى الدلالات التى تبرز صعود نظريات تحليل الخطاب التى لا تكف عن مخايلة العقول هذه السنوات، والتى إن دلت على شئ فإنما تدل على سرعة إيقاع التغير، ولهفة اكتشاف الآتى، والبحث عن ملامح زمن لا يكف عن التحول، وغلبة التعددية التى فرضت نفسها على دراسة الخطاب فتحولت إلى نظريات متباينة.

ولكن علينا أن لا ننسى أن انتهاء الشعرية الاسم كان يعنى بقاء الشعرية الصفة، فعندما تراجعت الأولى الدالّة على العلم الأدبى الثابت، تقدمت الثانية الدالّة على مبادئ الصنع المتغير، وغدت قرينة التعدد والتنوع والمغايرة حسب المجال الذى يمكن أن يتصف بها، وحيث الفعل الإنسانى الذى يواجه ما يظل فى حاجة إلى الكشف، بحثا عن أسرار الصنعة التى لا تنفصل عن الفاعل الذى ينتج خطابها أو المتلقى الذى يستقبل هذا الخطاب.



وعــى النظــريـــة



وعى النقد الأدبى بنفسه

لعل أول ما يلحظه المتتبع للنقد الأدبى الحديث، على مستوى الحضور الذاتى لهذا النقد، أنه ينطوى على درجة عالية من الوعى بالذات، وأنه فى الوقت الذى يؤكد الحضور المستقل للأعمال الأدبية، فى حال تناوله لها، يؤكد الحضور المستقل لنفسه بوصفه مؤسسة، أو بنية علائقية من الممارسات الخاصة، أو مجالا معرفيا متميزا بذاته وفى ذاته. هذا الوعى الذاتى يتجلى فى مظاهر كثيرة. أولها الكتابات الوفيرة التى تتناول تاريخ النقد الأدبى بوصفه نشاطا متميزا. وثانيها الكتابات التى تحاول تصنيف حاضر النقد الأدبى، من حيث مذاهبه ومدارسه وتياراته المختلفة، فى عمليات تأصيل وتفسير لا تخلو من معنى القراءة بكل لوازمها. وثالثها الموسوعات النقدية التى تحاول ملاحقة المداخل والمناهج والمصطلحات المتدافعة فى إيقاعها الذى لا يكف عن التغير والتحول. ورابعها ذلك الكم الوفير من الكتابات المتتابعة التى اعتدنا تصنيفها فى باب نقد النقد، وهى الكتابات التى تراجع النشاط النقدى فى فعل الممارسة من منظور الوصف والتفسير والتقييم.

وأخيرا، هناك الوفرة اللافتة من كتب النظرية النقدية، أو كتب "النظرية" على سبيل التحديد، تلك التى أخذت تفرض نفسها إلى درجة دفعت واحدا من أبرز دعاة الفلسفة التحليلية، إن لم يكن أبرزهم، فى الولايات المتحدة، وهو ريتشارد رورتى إلى أن

يؤكد، في كتابه الشهير عن "الفلسفة ومرآة الطبيعة" الصادر عام١٩٧٩، أن النقد الأدبي حلّ بالفعل محل الفلسفة في الولايات المتحدة الأمريكية وانجلترا في وظيفتها الثقافية الأساسية، من حيث هي مصدر للتميز الذاتي لدى الشباب في تحديد اختلافهم عن الماضي. ويرجع السبب في ذلك إلى الإطار الكانطي (نسبة إلى الفيلسوف عمانويل كانط ١٧٢٤ـ١٨٠٤) المُعادي للتاريخ في الفلسفة الأنجلو سكسونية، وذلك على نحو أصبحت معه الوظيفة الثقافية لمعلّمي الفلسفة في البلاد التي يتأكد فيها الحضور الهيجلي (نسبة إلى الفيلسوف الألماني فردريك هيجل ١٧٧٠ـ١٨٣١) مختلفة تماما، وأقرب إلى وضع نقاد الأدب في الولايات المتحدة.

هذه الدرجة العالية من الوعي بالذات مجلى من مجالي، أو علامة من علامات، حداثة النقد الأدبي في عصرنا الراهن، ذلك لأن الحداثة تنطوي على وعي ضدي ينقسم على نفسه باستمرار، ويضع نفسه موضع المساءلة على نحو يضمن للأنا اليقظة التامة التي لا توقعها في شراك ماضيها التقليدي، وتدفعها إلى عدم التخلي عن رغبة المجاوزة المستمرة في فعل من التوتر الدائم. أعني فعلا لا يتوقف عن مراجعة الإنجازات، والاندفاع في أفق من التقدم المتصل الذي يتحول به الحاضر المتغير إلى مستقبل واعد بكل الممكنات.

وحين ينقسم النقد الأدبي على نفسه على هذا النحو، ويصبح وعيه بذاته وعيا مزدوجا، ذاتا وموضوعا في آن، فإن هذا

الانقسام يغدو علامة على توتر الخطاب النقدى فى علاقته بذاته، وعلاقته بموضوعه، وعلاقته بشبكة الخطابات التى يدخل طرفا فيها، سواء من منظور الماضى- الحاضر، ومستوى الأنا - الآخر. وكلاهما منظور تؤسسه علاقات تنطوى على إشكاليات معرفية متعددة، إشكاليات يبرزها الوعى الذى لا يكف عن وضع نفسه موضع المساءلة، متوترا برغبته فى إعادة اكتشاف حضوره، وتأسيس هذا الحضور بوصفه تحولا حاسما فى مجرى المعرفة.

وإذا كان هذا الانقسام يعنى تحول الوعى النقدى إلى وعى ضدى لا يكف عن مساءلة ذاته، ومن ثم دخوله أفق الحداثة، فإنه يعنى إلحاح هذا الوعى على تأمل حضوره العلائقى تأملا متزامنا، لا ينفصل فيه طرف عن غيره، وذلك بطرائق يغدو بها فعل التأمل فعلا متعدد الأبعاد والعلاقات فى آنيته التى لا يغيب فيها حضور طرف من الأطراف. ونتيجة ذلك هى التجاوب الذى يقع على مستويات ثلاثة متفاعلة فى علاقاتها التى تتبادل التأثر والتأثير. ويرتبط أول هذه المستويات بتأمل الوعى النقدى علاقته بموضوعه فى الأدب، من حيث كيفية قراءته أو إعادة بنائه، فى فعل من أفعال المناقلة التى يتكثر بها الموضوع، متقلبا مابين حال الوجود الأدبى وحال الوجود النقدى. ويرتبط ثانى هذه المستويات بتأمل الوعى النقدى علاقته بتراثه الخاص اتصالا أو انفصالا، أو إعادة إنتاج تأويلية تفضى إلى قراءة جديدة هى فى ذاتها مجلى من مجالى الخطاب النقدى المتغير. ويرتبط المستوى الأخير

بحوار الوعى النقدى مع الخطابات الموازية، المشابهة والمناقضة، الفاعلة فيه والمنفعلة به، فى صراع الخطابات الذى يدخل خطاب النقد الأدبى طرفا فيه بأكثر من معنى.

ولا يحدث هذا الوضع المتميز إلا فى الفترات التاريخية التى تمايزها تحولات كبرى أو انقطاعات معرفية، الفترات التى يتصارع فيه الوعى الضدى مع نفسه ومع غيره من أشكال الوعى المناقض، كى يدفع نفسه بنفسه إلى حال من التقدم الذى ينقطع به عن مساره القديم مؤسسا مسارا واعدا. هذا المسار الواعد لا تقتصر بوادره، فى النقد الأدبى، على عمليات المراجعة والمساءلة التى لا تتوقف فى مجال نقد النقد، أو مجال النشاط المعجمى للمصطلح النقدى، وإنما تجاوزها إلى تولد خطاب نقدى جديد. هو خطاب "أنا" النقد المُحْدَثَة المنقسمة على نفسها فى وعيها بحضورها، وفى ملفوظاتها التى تبين عن ذاتٍ فَاعِلَة، مَوْضُوعُها هو عَيْنُ ذَاتِها التى تستهل عهدا جديدا من المعرفة النقدية.

هذه المعرفة الجديدة معرفة بنائية بأكثر من معنى. معرفة للكل فيها الأولية على الأجزاء، وللحضور العلائقى هوى العقول التى تريد أن ترى النظام فى الفوضى والجمال فى النظام. وحتى حين ينقلب النزوع البنائى إلى نزوع لنقض البناء، فرارا من طغيان مركزية العلة، وبحثا عن ذات متواضعة لا تحتكر المركز الواحد الأحد، وتعيد الاعتبار لمعنى النسبية، وتفتح أفق الاحتمالات المتكافئة، فإن الطابع البنائى لا يغيب عن آليات المعرفة المتحولة، سواء فى إلحاحه على الحضور العلائقى، أو

بحثه عن الأنساق التى تمنح الوجود معناه، والحضور غايته، والخطاب النقدى وظائفه.

وطبيعى أن يغدو هذا الطابع البنائى بعض مكونات الوعى النقدى فى انقسامه على نفسه، أو تحوله إلى وعى ضدى، فالسمة المشتركة فى كل تجليات هذا الوعى وأشكاله أنه وعى نسقى فى كل أحوال حضوره المزدوج، ذلك الحضور الذى يبحث عن النسق وينجذب إليه، كما ينجذب حجر المغناطيس إلى الأشياء المجانسة له فى قابليته للتمغنط، سواء على مستوى خطاب النقد فى إشارته المباشرة إلى موضوعه الذى هو غيره، أو إشارته إلى موضوعه الذى هو إياه. ولذلك تزدوج الإشارة المرجعية فى الخطاب النقدى، فيشير إلى الأعمال الأدبية التى يتناولها بوصفه كلاما على الكلام الأدبى، كما يشير إلى نفسه بوصفه كلاما على الكلام الذى هو، بدوره، كلام على الكلام الأدبى. فى الحالة الأولى، يشير النقد الأدبى إلى مايقع خارجه، وما هو موضوع لذاته الفاعلة أو مفعول لفعلها. وفى الحالة الثانية، يشير النقد إلى نفسه من حيث هو ذات فاعلة تجتلى نفسها بوصفها مفعولا لفعلها.

هكذا بدأ مصطلح النقد الشارح Metacriticism يظهر فى موازاة مصطلح اللغة الشارحة Metalanguage، ويلحّ كلاهما على الاستخدام النقدى بوصفهما دالين على التفات النقد إلى نفسه، وعلى وعى لغته بحضورها المائز فى إشاراتها الذاتية. ويوازى مصطلح "اللغة الشارحة" مصطلح "النقد الشارح" فى دلالة

الخصوص داخل سياقات النقد الأدبى. أما دلالة العموم التى لا تفارق الخصوص فترجع إلى تمييز الوضعية المنطقية على يدى رودولف كارناب (١٨٩١-١٩٧٠) بين لغة الموضوع ولغة الشرح، إذ ذهب كارناب فى كتابه "مقدمة إلى علم الدلالة" أننا، إذا كنا نبحث أو نحلل لغة من اللغات (ونرمز لها بالرمز "ل١") نظل بحاجة إلى لغة أخرى (ونرمز لها بالرمز "ل٢") نصوغ فيها نتائج بحثنا فى "ل١"، أو نصوغ فيها قواعد استخدام "ل١". وفى هذه الحالة، نسمى "ل١" لغة الموضوع ونسمى "ل٢" لغة الشرح. فلو كنا نصف باللغة الإنجليزية التركيب النحوى للغة الفرنسية، أو نحلل المؤلفات الأدبية فى اللغة الفرنسية باللغة الإنجليزية، عندئذ تكون الفرنسية لغة الموضوع والإنجليزية لغة الشرح. وكل لغة كائنة ماكانت يمكن اتخاذها لغة موضوع ولغة شارحة فى آن، مثال ذلك حين نتحدث عن النحو الإنجليزى باللغة الإنجليزية، أو نتحدث بالإنجليزية عن الأدب الإنجليزى.

هذه النتيجة التى توصل إليها كارناب نقلها عنه إلى العربية المرحوم زكى نجيب محمود فى كتابه "خرافة الميتافيزيقا" الذى صدر عن مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر فى القاهرة سنة١٩٥٣، فكان أول تقديم نظرى للوضعية المنطقية فى اللغة العربية، وأول تقديم عربى لمصطلح ما لبث أن شاع فى الدوائر المنهجية للعلوم الإنسانية بوجه عام والنقد الأدبى بوجه خاص. وكان للمفاهيم التى انطوى عليها المصطلح فى هذه الدوائر تأثيرها فى مجال النقد الأدبى، على نحو أدى إلى تأصيل مفهوم

"النقد الشارح" بوصفه مفهوما يشير إلى نظام لغوى ثان، هو لغة شارحة لنظام لغوى أول هو لغة الموضوع. وكما نُظِرَ إلى "التاريخ الشارح" بوصفه فلسفة التاريخ، وإلى فلسفة العلم بوصفها "العِلْم الشارح"، نُظِرَ إلى "النَقْد الشارح" بوصفه الخطاب النظرى عن طبيعة وأهداف النقد.

ومن اللافت للانتباه المُؤْسِي أنه بعد تقديم زكى نجيب محمود لأفكار كارناب، فى هذا الجانب، مضى النقد العالمى فى الإفادة من أفكار الوضعية المنطقية، وظل النقد العربى الذى أسهم فيه زكى نجيب محمود منتظرا ثمار هذه الإفادة كى يستعيرها كعادته. ومن المفارقات الدالة أن رومان ياكوبسون (١٨٩٦ـ١٩٨٢) أصدر دراسته الرائدة عن "الحبسة بوصفها مشكلة لغوية" (سنة ١٩٥٥) بعد عامين فحسب من صدور كتاب زكى نجيب محمود عن "خرافة الميتافيزيقا". وهى الدراسة التى كانت أساسا للدراسة اللاحقة بعنوان "جانبان للغة ونمطان لاضطراب الحبسة". ونقل ياكوبسون عن كارناب، فى هذه الدراسة، ضرورة التمييز بين اللغة الموضوع واللغة الشارحة، مؤكدا قوله "إننا نحتاج إلى لغة شارحة كى نتحدث عن أية لغة موضوع"، بوصفه أحد الإسهامات المهمة التى أسهم بها المنطق الرمزى فى علم اللغة البنيوى الذى كان أساس البنيوية فى النقد الأدبى. ولم يقتصر هذا الإسهام على علم اللغة البنيوى وحده، حيث نظر ياكوبسون إلى اللغة الشارحة بوصفها وظيفة من وظائف "الحدث الكلامى" تشير فيها اللغة إلى نفسها، وإنما

جاوزه إلى تأسيس "النقد الشارح" من منظور معرفى جديد.

والمسافة بين "اللغة الشارحة" و"النقد الشارح" هى المسافة بين طرفى المتصل نفسه فى النظرية البنيوية التى أشاعها ياكوبسون وتلميذه ليفى شتراوس، بعد أن حمل ياكوبسون ميراث الشكليين الروس لسنوات طويلة. أعنى المتصل الذى يصل بين المصطلحين على أساس من مبدأ كارناب الذى تحوّل إلى مبدأ من مبادئ فلسفة العلوم وقاعدة من قواعد النظر المنهجى. وقد أكّد انتشار هذا المبدأ التبليم المتصاعد بأن تقدم المعرفة، فى أى فرع من فروعها، يرتبط بالدرجة التى ترتد بها هذه المعرفة إلى ذاتها، وقدرتها على أن تجتلى نفسها فى مرآة منهجها التى هى إيّاها، والتى تساعد على تأسيس وإعادة تأسيس علاقاتها الذاتية والغيرية. وكان ذلك يعنى اتساع أفق "العلم بالموضوع" ليضم "فلسفة العلم"، والانتقال من الاقتصار على الموضوع التجريبى للتناول العملى إلى إخضاع هذا التناول لتأمل الوعى الذى يصوغ "نظرية" فى تناول الموضوع. هكذا، أصبحت "البنيوية اللغوية" لغة شارحة على مستوى العلم باللغة، فى موازاة "الشعرية" التى هى لغة شارحة موازية على مستوى العلم بالأدب، ولكن من المنظور الذى تنعكس فيه البنيوية على نفسها لتجتلى ذاتها، أو ترتد الشعرية على نفسها لتتأمل حضورها الذاتى بوصفها بنية.

ويترتب على ذلك، معرفيا، أننا لا يمكن أن نمضى فى مناقشة لغة الموضوع، ونتقدم فى أفقها المعرفى، لنؤسس إشارتها إلى موضوعها إشارة مباشرة على مستوى التطبيق، أو

إشارة غير مباشرة على مستوى التنظير، إلا إذا أسسنا لغة شارحة تتولى الضبط المنهجى لحركة النقد الأدبى وممارساته، وذلك بكيفية ينعكس بها النقد على نفسه، ويشير إلى ذاته على سبيل الوصف أو التحليل، كما تنعكس اللغة على نفسها، وتصف ذاتها بذاتها قبل أن تصف علاقتها بالعالم، أو حتى أثناء ممارستها فعل الإشارة إلى العالم.

ويدل هذا النوع من الازدواج على درجة عالية من الوعى بالذات، درجة تنطوى على طبيعة نسقية، تؤدى دورا معرفيا و وجوديا، سواء على مستوى اجتلاء الذات الفاعلة مدى فعلها، أو مراجعتها السلامة النظرية التى تنطوى عليها إجراءاتها العملية، أو على المستوى الذى تؤكد به هذه الذات حضورها بالقياس إلى موضوعها، من حيث هو حضور يكافئ حضور الموضوع، ويوازيه موازاة الأكفاء لا موازاة الأتباع. وكما تؤكد موازاة الأكفاء بين النقد والأدب الحضور المستقل لكليهما، من حيث هما مؤسستان متوازيتان، فإن هذه الموازاة، بدورها، تؤكد الوعى النسقى الذى تنطوى عليه كل مؤسسة من المؤسستين، من حيث هى حضور علائقى من القواعد والمبادئ والعناصر التى تلتفت إلى ذاتها فى الوقت الذى تشير إلى غيرها، والتى لا معنى لها خارج النسق الذى هو ناتج تفاعل العلاقات وليس حاصل جمع الأجزاء.


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مستويان للغة الشارحة

يتزامن بداية وعى "الأنا المحدثة" فى النقد الأدبى بذاتها وصعود المدرسة الشكلية الروسية، وبخاصة ما صحب هذا الصعود من توهج الرغبة فى خلق علم أدبى مستقل، انطلاقا من الخصائص المحايثة للمادة الأدبية. هذه الرغبة هى التى دفعت بوريس إيخنباوم (١٨٨٦ــ١٩٥٩) من الشكليين الروس إلى الإلحاح على أن هدفهم الوحيد هو الوعى النظرى والتاريخى بالوقائع التى تميز الأدب من حيث هو أدب، كما دفعت رومان ياكوبسون (١٨٩٦ــ١٩٨٢) إلى صياغة المبدأ الشكلى الأساسى الذى أكّد أن موضوع العلم الأدبى ليس هو الأدب وإنما الأدبية أى ما يجعل من عمل من الأعمال عملا أدبيا.

وكان هذا النوع من الوعى وعيا مزدوجا يعيد صياغة العلاقة بين ذات النقد وموضوعه، فى الوقت الذى يعيد صياغة كل من الطرفين اللذين تقوم عليهما هذه العلاقة، على نحو استبدل بالمفاهيم السائدة المقترنة بكل طرف مفهوما جديدا. ونتج عن ذلك أنْ حَلَّ مفهوم النسق الكلى (الأدبية) الذى تنطوى عليه الأعمال الأدبية ويحتويها محل شتات الأعمال الأدبية التى لم تعد، فى ذاتها ومن حيث هى أعمال مفردة، موضوعا للعلم الأدبى. وحل محل شتات الممارسات النقدية مفهوم نسق مواز، تنطلق منه هذه الممارسات وتجسّده فى مستوياتها المتعددة. وكما كان الوعى بالنسق الكلى للأعمال الأدبية وعيا بالخطاب الأدبى، فى حضوره

العلائقى وخصائصه البنيوية المحايثة، كان الوعى بالنسق الموازى (النظرية) وعيا بالخطاب النقدى، من حيث هو حضور علائقى مقابل، تنطبق عليه القوانين البنيوية نفسها. ولذلك أعلن ياكوبسون وتنيانوف، فى بيانهما الذى نشراه (عام١٩٢٢) عن مشكلات الدراسة الأدبية واللغوية، أن تحليل القوانين البنيوية للغة والأدب وتطورها يفضى، حتما، إلى تأسيس سلسلة محدودة من الأنماط البنيوية الموجودة بالفعل (فى موازاة أنماط من التطور التاريخى). هذه الأنماط البنيوية تنتسب إلى الخطاب الأدبى من حيث هى وصف له، وتنتسب إلى الخطاب النقدى من حيث هى تجسيد له، فهى حضور مزدوج، يشير إلى نوعين من الخطاب، يوازى كلاهما الآخر، ويخضع معه لقوانين بنيوية متكافئة.

وكانت الترجمة العملية لذلك هى ما أعلنه ياكوبسون وتنيانوف، فيما يتصل بدراسة التاريخ الأدبى، من أن تاريخ النسق نسق بدوره. فكل نسق آنى له ماضيه ومستقبله اللذان هما عنصران بنائيان لا ينفصلان عن النسق، كما أن كل نسق يوجد بوصفه تطورا بالضرورة، فى الوقت الذى لا يخلو فيه أى تطور من طبيعة نسقية. ولو نقلنا ما قاله ياكوبسون وتنيانوف عن التاريخ الأدبى إلى النقد الأدبى، أو الخطاب النقدى، كانت النتيجة واحدة، وظل خطاب النسق الأدبى نسقا بدوره، من حيث انطوائه على سلسلة محدودة موازية من الأنماط البنيوية الموجودة بالفعل، ومن حيث تأسس هذه الأنماط بنوع من النسق الذى

يميزها بوصفها خطابا له وظائفه.

ويلزم عن هذه الخاصية النسقية انتقال الخطاب النقدى من دور التابع السالب إلى دور الفاعل الموجب، من دور المرآة التى تعكس على نحو سلبى المدركات التى تقع عليها إلى دور الذات الفاعلة التى تنظر إلى الأشياء وإلى نفسها فى الوقت نفسه، فتعى نفسها فى فعل وعيها بغيرها، وتؤسس لمعنى "الأدبية" فى الوقت الذى تؤسس فى النقد لمعنى "النظرية". ويفضى ذلك إلى نوع مواز من الكتابة النقدية المستقلة، له حضوره الخاص الذى يستحق التأمل فى ذاته ولذاته، من حيث هو نشاط متعدد الوظائف، يشير إلى الكتابة الإبداعية من حيث هو كلام عنها، ويشير إلى نفسه من حيث هو كلام على الكلام، ويشير إلى وعيه بنفسه من حيث هو كلام على كلام الكلام، فهو نشاط يشبه اللغة التى هو منها، سواء فى قدرتها على الإشارة إلى ما يقع خارجها، أو الإشارة إلى نفسها فى فعل إشارتها إلى العالم، والإشارة إلى ذاتها فى فعل تعقلها طبيعة إشاراتها.

بدأ الأمر بما استهله الشكليون من تمييز بين وعى الذات الناقدة بالموضوع ووعى هذه الذات بوعيها بالموضوع، وذلك من حيث قدرتها على الإشارة المتعددة إلى أنواع من الكلام، لكل نوع حضوره النسقى الذى يمكن اكتشاف طبيعته العلائقية. والواقع أن إنجازات الشكليين الروس فى "الأدبية" إنجازات أكّدت الحضور المتعدد للوعى بالأدب، فالأدبية هى وعى الأنساق الكبرى التى تنطوى عليها النصوص الأدبية فتجعل منها ما هى عليه حين

ترد تكثرها إلى وحدة بنائية. وهى وعى الوعى بهذه الأنساق، وتحويل هذا الوعى الثانى إلى أنساق موازية، مكوناتها العلائقية هى كلام النظرية على الكلام النقدى الذى يدور حول الكلام الأدبى. ويترتب على ذلك ضرورة التمييز بين ثلاثة مستويات، يلزم الفصل النظرى بينها لإحراز تقدم واعد فى المعرفة النقدية. يرتبط أول هذه المستويات بالكلام الأدبى ذاته. ويرتبط ثانيها بمستوى الكلام النقدى عن الكلام الأدبى. أما ثالثها فهو مستوى الكلام عن الكلام النقدى، سواء فى وعيه بموضوعه أو وعيه بنفسه، من حيث حضوره النسقى الذى ينطوى على إشاراته الذاتية التى لا معنى لها خارج علاقاته.

ولقد ظل التركيز على المستوى الثانى فى علاقته بالمستوى الأول نوعا من الانعكاس الآلى لوقت طويل قبل الشكليين الروس، كما لو كان الكلام النقدى زجاجا شفافا لا يعنينا منه إلا صفاؤه الذى يمكننا من النظر إلى ما وراءه لا النظر إليه فى ذاته. وكلما كان الزجاج صافيا فى شفافيته كانت رؤية ما يقع وراءه أوضح، وكان اهتمامنا بالزجاج نفسه أقل، وحضوره الذاتى فى حكم المعدوم. وتلك هى المفارقة التى وضعت النقد الأدبى موضع التابع للنص الأدبى، ونفت عنه حقه فى الحضور الذاتى المستقل الذى لا يتعارض مع الحضور الذاتى المستقل للعمل الأدبى فى الوقت نفسه. ولذلك شاعت المقولات التى تحصر دور الناقد الأدبى فى كونه قارئا لقارئ، عدسة أكثر شفافية ينظر من خلالها القارئ إلى العمل فيراه بوضوح أكبر، مرآة ناصعة ينعكس عليها العمل

الأدبى من حيث هو كيان مكتمل فى ذاته وبذاته قبل فعل الانعكاس على المرآة.

وربما كان تجاهل الحضور المستقل للنقد الأدبى على هذا النحو، من حيث علاقته بالعمل الأدبى، أو من حيث حضوره النظرى الخاص، راجعا إلى أن الالتفات إليه فى ذاته، يحتاج إلى درجة عالية من الوعى الذى يلتف على نفسه فيغدو ذاتا وموضوعا فى آن. وهى درجة تقترن بصعوبة الكلام على الكلام، كما قال أبو حيان التوحيدى قديما، فالكلام على الأمور الواقعة خارجه فيه متسع، أما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعضه، ولهذا صعب "النحو" وما أشبه النحو من المنطق لأنه كلام على الكلام. ويبدو أن ذلك الذى قاله التوحيدى هو ما دفعه إلى أن يطرح على أبى زكريا الصيمرى، فى المقابسة الثامنة عشرة من مقابساته، السؤال الذى يدور حول الحضور المزدوج للكلام، من حيث هو "بينونة" بين المتكلم ونفسه، أو من حيث هو فعل معرفى يتحول به الوعى إلى ذات وموضوع، كما لو كان الإنسان ونفسه يتجليان، فى هذا النوع من الفعل، بوصفهما جارَيْن متلاصقين يتلاقيان فيتحدثان، ويجتمعان فيتحاضران.

هذه "البينونة" التى تحدث عنها التوحيدى، فى تساؤلاته التى قامت على حدوس باهرة، هى الوعى المتعدد الذى انطوى عليه النقد الأدبى، منذ أن نبه الشكليون الروس إلى تباين أبعاد ووظائف هذا الوعى، والأدوار التى يؤديها فى صياغة "الأدبية" و"النظرية" التى توازيها. لقد كان هذا الوعى المتصاعد بالكلام

على الكلام اللازمة المنطقية التى لم تفارق حلم الشكليين الروس بتأسيس علم أدبى محايث، ينزل منزلة المعرفة الإنسانية القابلة للضبط والتبرير من ناحية، والمراجعة والتغيير والتطوير من ناحية ثانية.

مؤكد أن التنظير النقدى قديم قدم "بويطيقا" أرسطو. ولكن الوعى المتصاعد بالحضور، والإلحاح المتزايد على كون النقد الأدبى خطابا مستقلا، ينطوى على قوانينه الخاصة، ويستحق التأمل فى ذاته بوصفه نسقا مستقلا، موازيا لغيره من الأنساق، ويقع فى علاقة ضدية بغيره من الأنساق التى تعوقه عن الحضور، إنما هى علامات على ظاهرة محدثة بدأت فى موازاة الوعى باستقلال الكتابة عن أبنية الواقع، وتولدت من رغبة اكتشاف الأنساق العامة التى تجسدها أشكال الكتابة. وإذا كان معنى الكتابة اكتسب دلالة جديدة منذ كشوف فردنان دى سوسير (١٨٥٧-١٩١٣) عن اللغة، وهى الكشوف التى انطلق منها الشكليون الروس وأضافوا إليها، فإن هذه الكشوف أفضت إلى إسقاط معنى اللغة على النقد، والنقد على اللغة، فى علاقة التبادل التى أضافت إليها الوضعية المنطقية البعد الوظيفى الذى يلتف فيه الكلام على نفسه، فيغدو لغة شارحة أو نقدا شارحا.

وكانت البداية البنيوية فى ذلك ما ذهب إليه رولان بارت (١٩١٥-١٩٨٠) حين عَرَّف النقد الأدبى بوصفه لغة شارحة، فى مقال كتبه (عام١٩٦٣) عن ماهية النقد الأدبى، مؤكدا أن كل نقد (حتى لو كان فى أكثر أساليبه المتخيلة تواضعا وعدم مباشرة)

لابد أن ينطوى خطابه على تأمل ضمنى لذاته، فكل نقد هو نقد للعمل وللنقد نفسه. ويمضى بارت موضحا فكرته بقوله إن موضوع النقد صعب للغاية، فهو ليس "العالم" وإنما خطابٌ كائنٍ آخر غير الناقد، فالنقد خطاب على خطاب، لغة ثانية، أو لغة شارحة (كما يقول المناطقة) تعمل على اللغة الأولى (أو لغة الموضوع). ويترتب على ذلك أن اللغة النقدية لابد أن تتعامل مع نوعين من العلاقات على الأقل: علاقة اللغة النقدية بلغة المؤلف المنقود، وعلاقة هذه اللغة الموضوع بالعالم. و"الاحتكاك" بين هاتين اللغتين هو الذى يحدد النقد، ويفرض عليه الانتباه إلى لغته هو، سواء فى جوانبها الذاتية أو جوانبها العلائقية. ولعل ذلك هو السبب فى وجه الشبه الكبير الذى يصل مابين النقد ونشاط عقلى آخر، هو المنطق الذى يقوم، بدوره، على التمييز بين اللغة الموضوع واللغة الشارحة فى مجالاته النوعية.

وحين يعى النقد نفسه بوصفه لغة من هذا المنظور، أو لغة شارحة بعبارة بارت، فإنه ينطوى على مفارقة تميزه، فيغدو ذاتيا وموضوعيا، تاريخيا ووجوديا، متسلطا ومتحررا فى الوقت نفسه. ويرجع ذلك إلى أن اللغة التى يختارها كل ناقد لكلامه، فى حديثه عن العمل الأدبى الذى يتناوله، هى لغة لا تهبط عليه من الأعالى، وإنما لغة من لغات متعددة يقدمها إليه عصره بوصفها، موضوعيا، نتاجا أخيرا لتقدم تاريخى بعينه فى المعرفة والفكر والمشاعر. إنها لغة ضرورة. ولكن هذه اللغة الضرورة تتضمن معنى الحرية، لأنها لغة يختارها الناقد نتيجة وضع وجودى بعينه

بوصفها ممارسة لوظيفة عقلية تخصه هو، ممارسة يضع فيها عصارة فكره، أي خياراته ومواقفه، هواجسه ونواهيه وآلامه ومباهجه. ولذلك يبدأ، من داخل العمل النقدى، حوار بين تاريخين وذاتيتين وخطابين، تاريخ العمل وتاريخ النقد، ذاتية المؤلف وذاتية الناقد، خطاب العمل وخطاب النقد. وذلك حوار يميل، بطبعه، إلى الحاضر، لأن النقد ليس مبايعة لحقيقة من حقائق الماضى، أو حتى مبايعة لحقيقة من حقائق الآخرين، وإنما هو إنشاء لمعقولية زمننا نحن.

هذا النقد الأدبى الذى وصفه رولان بارت بأنه لغة شارحة، فى مستوى من مستوياته، بالقياس إلى لغة العمل الأدبى، نشاط بنيوى فى آخر الأمر. أعنى أنه سلسلة من العمليات العقلية التى تلتزم التزاما عميقا بالوجود التاريخى والذاتى للإنسان الذى يقوم بهذه العمليات. وهدف كل نشاط بنيوى، سواء كان تأمليا أو إبداعيا، هو إعادة إنشاء "الموضوع" بطريقة تكشف عن القواعد الوظيفية لهذا الموضوع، على نحو تغدو معه البنية صورة دالة من الموضوع، تبرز من أبعاده مالا يعقله إلا النشاط البنيوى، فالبنية هى العقل مضافا إليه الموضوع فيما يقول بارت.

هذا المعنى للنشاط البنيوى يمنح العقل الذى يقوم بإنشاء الموضوع (أو تشييده فى بنية) دورا لا يقلل من أهمية حضوره الفاعل الحضورُ المستقلُ للموضوع. والاحتكاك المتوتر بين الحضورين هو علاقة الوعى النقدى فى انقسامه الذى دفع بارت إلى القول بأن كل نقد تطبيقى هو نقد للعمل الأدبى وللنقد نفسه،

وأن كل خطاب نقدى ينطوى على تأمل ضمنى لذاته. وذلك قول يؤكد الوعى الذاتى المتصاعد الذى زوّدت به البنيوية النشاط النقدى، حتى فى أكثر حالاته التطبيقية مباشرة وارتباطا بالعمل الأدبى، وينقل الحضور الذاتى للناقد من مستوى الضرورة، فى علاقته باللغة التى يقدمها إليه عصره، إلى مستوى الحرية الذى يصوغ به الناقد خطابه الخاص، واعيا كل الوعى بوعيه فى صياغة هذا الخطاب، منتبها كل الانتباه إلى العلائق الذاتية والموضوعية لهذا الوعى، من حيث هو وعى بالموضوع، ووعى بالذات التى تعى الموضوع، ووعى بكيفية الوعى فى صلته بكل الأطراف.

ولكن النقد الأدبى يجاوز معنى اللغة الثانية أو اللغة الشارحة عند هذا المستوى من التأمل، وينقلب إلى لغة أولى تستلزم لغة ثانية، أو لغة موضوع تستلزم لغة شارحة، وذلك على نحو يفرض وجوده المحايث فى علاقات النشاط النقدى، من حيث هو نشاط بنيوى لا يكف عن الوعى بوعيه الذى يعى أبعاد العلاقة بين ذاته وموضوعه، ليحقق أحلامه التى تتصل بالكشف عن القواعد الوظيفية للبنية (أو الأبنية) التى ينطوى عليها الخطاب الأدبى، والبنية (أو الأبنية) التى ينطوى عليها الخطاب النقدى، أملا فى الكشف عن مقولات جديدة تكون بمثابة كشوف جديدة فى المعرفة الأدبية والنقدية. وعندما يتحرك النشاط النقدى فى هذا الاتجاه، من حيث هو نشاط بنيوى لأنظمة مزدوجة من الخطاب، فإنه يؤكد حضوره بوصفه شكلا من أشكال المعرفة الإنسانية التى تتغير بتغير علاقات إنتاجها.



النقد الشارح

ينعكس الاهتمام باللغة الشارحة للنقد الأدبى على ما أصبح يطلق عليه النقد الشارح بوصفه الخطاب المعرفى الذى يقوم بأداء دور اللغة الشارحة فى مجال النقد الأدبى. والتعريف الذائع للنقد الشارح، على نحو ما نجده فى الكتابات والموسوعات المتخصصة، هو أنه "خطاب نقدى نظرى عن طبيعة النقد وغاياته". وذلك تعريف يندرج فى السياق العام لدلالات اللغة الشارحة من حيث هى نظام ثان عن نظام أول من الخطاب. ويعنى ذلك أن النقد الشارح ليس سوى اللغة الشارحة فى مجالات النقد الأدبى، وأنه يؤدى دورها فى حقله النوعى الخاص، فهو إياها حين يلتفت النقد إلى نفسه فيغدو ضرباً من التأمل الذى يؤسس فلسفة العلم بالموضوع.

وإذا كان النقد الأدبى، فى أبسط مفاهيمه بوصفه خطابا لغويا، هو كل العبارات الموجودة عن الأعمال الأدبية، فى إشاراتها المباشرة أو غير المباشرة إلى هذه الأعمال، فإن النقد الشارح هو الخطاب الذى يُنْزِلُ هذه العباراتِ مَنْزِلَةَ الموضوع، ويضعها موضع المساءلة، مختبرا سلامتها المنطقية واتّساقها الفكرى، ويصعد منها إلى الأنساق التى تحتويها، محللا أبعادها الوظيفية ودلالاتها التأويلية، مترجما الأنساق إلى مقولات أو مبادئ تصورية تؤسس حضور "النظرية". هكذا، يغدو النقد الشارح المجال المعرفى الذى يصل بين حدود النقد التطبيقى

وحدود النظرية، في متصل يبدأ من تصنيف عبارات النقد التطبيقي وينتهي بتحليل المفاهيم الكلية. والمسافة بين طرفي المتصل المتدرج هي المسافة بين مستويات النقد الشارح، في الآليات المتراتبة لإشاراته إلى لغة الموضوع -النقد الأدبي- في تعدد أبعادها ووظائفها.

المستوى الأول من النقد الشارح، في هذا المتصل، هو المستوى الألصق بالنقد التطبيقي. ويبدأ من حيث ينتهي ناقد يؤكد، مثلا، أن شخصية السيد أحمد عبدالجواد، في ثلاثية نجيب محفوظ، هي مجلى من مجالي الأنماط الرمزية العتيقة، أو النماذج العليا للحضور البطريركي للأب، وأن تجسيد الثلاثية لهذا النمط، على نحو يفضي فيه الخاص إلى العام، هو سر قيمتها الجمالية ومكانتها الأدبية. وإزاء هذا النوع من النقد، يبدأ النقد الشارح في تحويل الخطاب النقدي إلى موضوع لمساءلته، طارحا أسئلة من قبيل: كيف انتهى الناقد إلى ذلك التفسير لشخصية الأب في الثلاثية؟ وما علاقته بالحكم على قيمتها الجمالية ومكانتها الأدبية؟ وأي نوع من الدلائل يدعم التفسير والحكم؟ وهل صيغ مفهوم النموذج الأعلى في هذا النوع من النقد صياغة منهجية (علمية؟) تجعل منه أداة نقدية فاعلة؟ ولماذا يكون حضور النموذج الأعلى في العمل الأدبي سببا للحكم عليه بالقيمة؟ وكيف ترتد قيمة تجسد النموذج إلى علاقة الخاص والعام؟ وما نوع هذه العلاقة التي يراها النقد في النص أساسا لبناء النموذج الأعلى؟ وما دلالة الإلحاح على هذا النموذج دون

غيره فى فهم الأعمال الأدبية؟ وهل لهذا الإلحاح صلة بعالم النقد وسياقه الثقافى؟ وهل ينبئ عن رؤية خاصة بالناقد أو عن رؤية نقدية سائدة؟ وما علاقة هذه الرؤية بعلاقات إنتاج المعرفة النقدية المتاحة؟

هذه الأسئلة دالة على غيرها الذى يمكن الإفاضة فيه. لكن ما ذكرته كافٍ فى الإبانة عن أن مجال هذه الأسئلة يختلف عن مجال عمل النقد التطبيقى، ويمضى إلى مدى أبعد من المدى الذى ينتهى عنده الناقد فى علاقته المباشرة بالنص الأدبى، طارحا عليه أسئلة يفترض سلفا أن إجاباتها متضمنة فى هذا النص. وعندما تتحول أسئلة الناقد التطبيقى إلى إجابات كاشفة يصوغها الخطاب النقدى فى إشارته المباشرة إلى نص أدبى بعينه، أو مجموعة نصوص، ينتهى عمل النقد التطبيقى. وفى الوقت نفسه، يتحول إلى موضوع يستهل به الناقد الشارح عمله، فى أسئلته التى تبدأ من حيث ينتهى النقد التطبيقى. هذه الأسئلة، بدورها، تبدأ من كيفية المقاربة المباشرة للنص، فى جزئياتها التفصيلية، لتصعد منها إلى ما هو أشمل منها، حيث الأفق التأويلى (الهرمنيوطيقى) لنظريات التفسير. وهو الأفق المتصل بآليات العلاقة بين النصّ المفسَّر والقارئ المفسِّر، ودلالة هذه العلاقة على كل من العالم التاريخى للنص وقارئه، فضلا عن دلالة هذه العلاقة على شروط إنتاج المعرفة فى هذا العالم أو ذاك.

لكن يجب علينا أن نؤكد، قبل الدخول إلى هذا الأفق، أن أسئلة النقد الشارح لكيفية المقاربة المباشرة للنص الأدبى، تبدأ

من العبارات نفسها التى يتكون منها خطاب النقد التطبيقى، وتحاول أن تواجهها بواسطة عملية تصنيفية للمقولات الأساسية التى تتضمنها هذه العبارات وتنبنى بها فى الوقت نفسه. هذه المقولات تَتَضَامُّ فى أربع مجموعات على وجه الحصر، وهى: التحليل وما يلزم عنه من وصف، والتفسير وما يتضمنه أو يلزم عنه من تقييم. وإذا كان "التحليل" يعنى اكتشاف العناصر التكوينية للعمل، فى حضورها العلائقى وليس فى تجمعها الرُّكامى، فإن "الوصف" هو تسمية هذه العناصر، ابتداءً من أصغر الوحدات الدالة، وانتهاءً بالمكونات الكبرى التى تدخل فى باب تحديد "الأنواع". والعلاقة بين الوصف والتحليل تبادلية، وتدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد عند البعض، وتفضى إلى أسئلة يتناول بها النقد الشارح آليات المقاربة التطبيقية وعملياتها التصورية وأدواتها الإجرائية وطرائقها فى التسمية. أما "التفسير" فيشير، فى هذا السياق، إلى الكيفية التى تتصل بها العناصر الصغرى والكبرى فى علاقات دلالية تؤدى معنى النص. وترتبط آلياته بمستويات تبدأ من قراءة تركيب نحوى أو دلالى كاشف، مرورا بشرح الرموز والتيمات ودوافع الشخصيات وعلاقات الأحداث، وانتهاء بالقضايا الاجتماعية السياسية التى ينطقها النص على جهتى التضمن واللزوم، منتجا دلالات توازى الدور الذى يؤديه المؤلف المُضمَّنُ فى انحيازه النصى المراوغ إلى هذا الطرف أو ذاك. وقد ينطوى التفسير على "تقييم" أو يفضى إليه. وقد يستقل التقييم بنفسه. لكنه يظل، فى الحالين، مثيرا

لأسئلة قيمية (إكسيولوجية) ذات أبعاد جمالية وأخلاقية ومعرفية.

والواقع أن التمييز بين مقولات الوصف والتحليل والتفسير والتقييم لا يقع إلا على مستوى التحليل النظرى فحسب، ومن منطق التصنيف الذى يقوم به النقد الشارح لتنظيم مادته أو تحليل موضوعه. أما المقولات نفسها، على مستوى الممارسة، فمتصلة أوثق الاتصال وتتكامل إلى أبعد حد، وذلك إلى الدرجة التى لا تسمح بأى فصل حاسم بينها. وآية ذلك أن الناقد الذى يحدد نمطا نحويا بعينه فى قصيدة من القصائد، من حيث دلالته على معنى، إنما يحدد قيمة هذا المعنى بطريقة أو أخرى. وعندما يقرأ العلاقة الدلالية بين العناصر التكوينية فإنه يحدد معنى العمل، وفى الوقت نفسه يحدد قيمة هذا المعنى، ومن ثم قيمة الحضور العلائقى الذى تَجَسَّدَ نصا. وعمله الإكسيولوجى، من هذا المنظور، يتناول (أو يُفْتَرضُ أن يتناول) القيمة الأدبية (الجمالية) بوصفها قيمة لا تنفصل عن غيرها من القيم، وتشير إليها على جهة التضمن أو اللزوم.

لكن التمييز بين هذه المقولات على المستوى التحليلى، من منظور النقد الشارح، لا يعنى تفتيتها أو الفصل الحاد بينها، وإنما يعنى تصنيفها بما يساعد على رؤية عناصرها التأسيسية فى ذاتها رؤية منضبطة. لكن شريطة لا ينفى ذلك، أو يناقض، حضورها العلائقى الذى ينبنى به خطاب الناقد التطبيقى، ومن ثم الكيفية التى ينظر بها إلى عمل أدبى بعينه أو مجموعة من الأعمال الأدبية، وذلك على نحو يفضى إلى نسق المبادئ النظرية

التى يمكن استنطاقها من هذا الخطاب. وإذا انتقلنا من صيغة الإفراد إلى صيغة الجمع أى من عمل الناقد التطبيقى المفرد إلى أعمال النقد التطبيقى ككل، ظل المبدأ العلائقى ثابتا فى دلالته على طبيعة عملية الاستنطاق التى يتناول بها النقد الشارح موضوعه: النقد التطبيقى. ويعنى ذلك أن تناول مشكلات الوصف والتحليل، وإن تميز نظريا وتصنيفيا، لا ينفصل عن تناول مشكلات التفسير والتقييم، وأن معالجة أية مجموعة من المشكلات لا تكتمل بمعزل عن غيرها من المجموعات، فكل مشكلة تنطوى على غيرها، أو تشير إلى غيرها على جهتى التضمن واللزوم بما يؤكد حضورها العلائقى الذى يغدو مفعولا لفعل الاستنطاق.

هذا الفعل، بدوره، ثلاثى الأبعاد على نحو يكشف عن مهام ثلاثة تنبنى عليها الأبعاد الوظيفية للنقد الشارح. ويتصل أول هذه المهام بعمليات المراجعة الفاحصة التى يجريها النقد الشارح على النقد التطبيقى من حيث الوصف والاصطلاح، والتناغم المنطقى بين العمليات الإجرائية، وسلامة الأدوات التصورية القائمة على مبادئ وفرضيات أساسية. ومبدأ الحركة فى هذه العمليات مزدوج. ينطلق من واقع خطاب النقد التطبيقى ليعود إليه، بعد أن يقيسه على إطار مرجعى سابق عليه فى الوجود وربما الرُّتبة. الحركة الأولى حركة من خطاب النقد التطبيقى إلى المبادئ والفرضيات القبْلية السابقة على وجوده والفاعلة فى وجوده. والحركة الثانية حركة من خطاب النقد التطبيقى إلى نسق موازٍ، مشابه أو مخالف، موافق أو مضاد، من

المبادئ والفرضيات التى ينطلق منها الناقد الشارح. والحركتان مترابطتان من حيث هما وجها عملة واحدة، فى عملية واحدة لا تتدابر عناصرها أو تنفصل أبعادها. والقياس فيهما قياس فرع على أصل بما يحدد سلامة الفرع فى انتسابه إلى أصله، وبالنظر إلى أصل موازٍ، هو الإطار المرجعى المعتمد فى النقد الشارح. والمعيار منطقى فى كل الأحوال، يحدد الصواب مقابل الخطأ، والاتِّساق مقابل التناقض، ودوران العِلَّة (السبب) مع المعلول (النتيجة) وجودا وعدما مقابل انقطاعهما.

والمُهِمُّ الثانى من مَهَام النقد الشارح تفسيرى، ذلك لأن فعل الاستنطاق الذى يقوم به هذا النقد فعل تأويلى فى جانب منه، فهو قراءة تبحث عن دلالة فى قراءة وجدت دلالة (أو يُفترضُ أنها كذلك بالفعل). أعنى أنه سلسلة عمليات عقلية تنطوى على محاولة اكتشاف عناصر تكوينية لخطاب نقد تطبيقى بواسطة تفكيك هذا الخطاب إلى عناصر بنائية، على نحو يعيد وصل هذه العناصر فى علاقات، تنطق معنى الخطاب ودلالته على العالم التاريخى للناقد (القارئ) فى علاقته بالعالم التاريخى للنص (المقروء). وصراع التفسيرات وتضاربها فى تأويل الأعمال الأدبية يُعْدُ لافتٌ من مَهَامِّ النقد الشارح، وذلك من حيث دلالته على صراع الاتجاهات الثقافية وتضارب التيارات الاجتماعية السياسية. وانفتاح التفسيرات أو انغلاقها أَمْرٌ لا يقل أهمية، من منظور هذه الدلالة، عن توجُّه التفسيرات إلى معانٍ دون غيرها، وتجنبها الاقتراب من معنى بعينه أو الإشارة المباشرة إلى معانٍ

محددة، يدخل الحديث عنها فى باب المحظور الدينى أو السياسى الذى يحسن السكوت عنه فى مجتمع الناقد. أعنى محظورا مثل ذلك الذى دفع بعض النقاد إلى التركيز على الأبعاد الشكلية لشعر أمل دنقل على سبيل المثال، فى مصر السادات، تجنبا لمزالق الكشف عن الدلالة السياسية الهجائية التى تضمنتها أقنعة هذا الشاعر المتمرد، أو مثل المحظور الذى يدفع النقاد المصريين، فى هذه السنوات، إلى الفرار من مناقشة المعنى الدينى لرواية "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ، فرارا من تهمة التكفير ودعاوى الحسبة المسلطة على رقبة نجيب محفوظ ورقاب نقاده المستنيرين على السواء.

ولا يختلف عن هذا الجانب فى الأهمية التنظير الذى يقدمه النقاد، تبريرا لعملهم أو تفسيرا لعمل غيرهم، فيما يدخل فى باب البحث عن بويطيقا نقدية لناقد واحد أو مجموعة من النقاد. وكتاب چوناثان كوللر الذائع الصيت عن "بويطيقا البنيوية" عمل دال فى هذا المجال، فهو نقد شارح للبنيوية، يكشف عن استعاراتها اللغوية وأدواتها التصورية وعملياتها الإجرائية وحدودها المعرفية، فى منحى بنيوى أكسب الكتاب شهرة عالمية واسعة منذ صدوره (عام١٩٧٥) وحصوله على جائزة چيمس رسل لويل الأمريكية فى العام التالى. لكن هذا الكتاب الذى دخل فى باب النقد الشارح، من حيث تقديمه البنيوية، سرعان ما تحول إلى موضوع للنقد الشارح نفسه، وخضع إلى مساءلة تأويلية، قامت بالتركيز على المنحى البنيوى للكتاب، فأبرز

فرانك لينترشيا الدور الذى لعبه الكتاب فى المؤسسات الأكاديمية الأنجلو أمريكية (فى كتابه "مابعد النقد الجديد" ١٩٨٠) وأبرز كريستوفر نوريس الدلالة الثقافية لمنحى الكتاب من منظور تفكيكى (فى كتابه "التفكيك: نظرية وممارسة" ١٩٨٢).

وإذا كان كتاب كوللر مثالا على تحول النقد الشارح إلى موضوع لنقد شارح لاحق، فى مثال دال على انعكاس النقد الشارح على نفسه فى مستوى أعلى من مستوياته، فإن ماكتبه إدوارد سعيد من "تأملات عن اليسار فى النقد الأدبى الأمريكى" (فى كتابه "العالم والنص والناقد" ١٩٨٣) وماكتبته جاياترى سبيڤاك عن "الدراسات الأدبية فى الثمانينيات" (فى كتابها "فى عوالم أخرى" سنة ١٩٨٧) وماكتبه فينسنت ليتش عن "النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات" (سنة ١٩٨٨)، فضلا عن ماكتبه ديڤيد لودج عن "النقد الأكاديمى فى أمريكا" (فى كتابه "مابعد باختين" سنة ١٩٩٠)، أمثلة أخرى على هذا المستوى الذى يغدو فيه التنظير النقدى موضوعا للنقد الشارح، أو الذى يراجع فيه النقد الشارح ما سبق أن أنجز بحثا عن دلالة تأويلية من ناحية، وسعيا وراء أفق نقدى أكثر وعدا فى طموحاته المنهجية من ناحية ثانية.

ويشير هذا الأفق الجديد، بدوره، إلى المهم الثالث والأخير من مهام النقد الشارح. وهو المهم الذى يقوم بدور التأصيل على المستوى المنهجى الخالص، فى نوع من المراجعة الكلية التى تنشغل بالمفاهيم والتصورات النقدية الكبرى التى فرغ منها

التنظير النقدى وانطلقت الممارسات النقدية من التسليم بها. ويرتبط هذا الدور بتأمل موضوع النقد الشارح داخل سياق محدد من علاقات إنتاج المعرفة النوعية بالنقد الأدبى، لكن على نحو لا يفصل المعرفة النوعية للنقد عن المعرفة الإنسانية فى اللحظة التاريخية لإنتاجه. ويعنى ذلك مجاوزة عتبات العلم النقدى إلى فلسفته، وربط هذه الفلسفة، فى تفاعلها مع نظريات المعرفة المتاحة، بالنظريات الاجتماعية للمعرفة والأنثروبولوجيا الثقافية، فى بؤرة الاهتمام بعلاقات إنتاج المعرفة النقدية أو الأدبية.

وإما أن تفضى المراجعة التى يقوم عليها هذا المهم التأصيلى إلى الكشف عن المبادئ التصورية الفاعلة فى الممارسة النقدية، على نحو يؤدى إلى تعميقها واستكمال لوازمها وتوابعها وإحكام إجراءاتها وأدواتها، أو تفضى المراجعة إلى الكشف عن جمود هذه المبادئ وتخلفها عن اللحاق بالمتغيرات المتسارعة المتلاحقة فى الواقع الفعلى لسياقات الممارسة والتنظير. وعندئذ، تغدو المراجعة كاشفة عن ضرورة تأسيس انقطاع معرفى، يفصل بين مرحلة نقدية وأخرى، وبداية تيار واعد بالقياس إلى التيارات السائدة التى أصابها التكلس. والأدوار التى يقوم بها الوعى الضدى، عند هذا المستوى، تبدأ من علاقة النقد الشارح بنفسه، مرورا بعلاقته بغيره، وانتهاء بعلاقته بما يبدو واعدا لم يتأصل بعد، وذلك على نحو يغدو معه كل نقد شارح موضوعا لغيره، فى سلسلة متصاعدة من المراجعة التى لا تتوقف قط. هذه المراجعة المتصاعدة، بدورها، علامة وعى نقدى محدث، لا يفارقه حلم

التـقـدم الذى لا يتـوقف عن حـد مـعـرفى لأنـه ينطوى على إيمان راسخ بأن العـالم الذى يعيـش فيه ينبنى على التـغير والصـيرورة والتطور الذى لا نهاية له.



أهمية النظرية

عندما يجاوز النقد الشارح حدود العلم النقد-أدبى إلى فلسفة العلم، مؤديا دوره فى المراجعة المعرفية التى تتطلع إلى التقدم، فإنه يؤكد أهمية "النظرية" فى علاقتها به، وفى دلالتها على بعد آخر من أبعاد الوعى الذاتى للنقد الأدبى، وذلك على نحو يختصر المسافة بين النقد الشارح والنظرية، ويقيم نوعا من التداخل بينهما. هذا التداخل يزداد وضوحا حين يقوم النقد الشارح بالتركيز على المبادئ التصورية الفاعلة فى الممارسة النقدية، قاصدا الوصول إلى نسق جديد من المعرفة المعممة التى تفسر الجوانب المختلفة لهذه الممارسة، وتعيد صياغة مبادئها بما يضعها على عتبات جديدة من الوعى بالموضوع.

هذا النسق الجديد هو النظرية، فى صياغتها الدافعية التى تجعل منها علامة على مرحلة بعينها تجاوزها، ومرحلة أخرى تستهلها. ويعنى ذلك أن النظرية هى ناتج فعل التمفصل الذى يجمع بقدر مايفصل بين أنساق متباينة من المعرفة، ليؤسس نسقا جديدابواسطة مراجعة الأنساق القائمة، فى علاقتها بمعطيات جديدة وأوضاع متحولة وصيغ متولدة، يختبرها الوعى الضدى ليعيد تشكيلها فى نسق يعد بأن يفسر ما عجزت الأنساق المتاحة عن تفسيره، وأن يستهل مالا يستطيع غيره المضى قدما فيه. ولذلك تتصف النظرية بصفة النسبية التى تردها إلى لحظة تاريخية بعينها، تسمها بهواجسها، وتعكس

عليها أسئلتها الأساسية التى كانت النظرية استجابة إليها، وذلك فى عملية الصياغة الصورية التى تحيل المعطى إلى إشكال، وتنتقل من نسبية اللحظة إلى عمومية المبدأ الصورى الذى يشبه القانون.

ولكن بقدر ماتتسم النظرية بالنسبية، من منظور تولدها، فإنها تتضمن الزعم بماهو نقيض النسبية، وذلك فى سعيها إلى أن تفسر كل جانب من جوانب موضوع معرفتها، وإلحاحها على أن تشمل كل بعد من الأبعادالعلائقية لهذا الموضوع دياكرونيا وسينكرونيا، وطموحها إلى أن تمتد بهذا الشمول إلى خارج موضوعها المباشر، حيث يمكن لمبادئها الصورية أن تمارس العمل نفسه، على مستوى علاقات التجاور والتبادل، فى موضوعات تشبه موضوعها المباشر، من حيث قابلية الاستجابة للمبادئ الصورية ذاتها.

وفى هذا الجانب ما ينسرب بشئ من معنى الإيديولوجيا فى النظرية، من حيث ما تنبنى عليه من دعوى الشمول والإطلاق والتعميم، ومن صياغة التجريد الذى يصعد من الخاص إلى العام، ويصوغ المشكل المتعين فى صورة القانون التجريدى الذى يشير إلى كل إشكال فى المجال. هذا المعنى هو مكمن الخطر فى دلالة النظرية لو انغلقت على مدلول الإطلاق الذى يدفع إلى الهجوم عليها، بزعم أنها تتضمن نوعا من مركزية العلة وانغلاق النسق. والواقع أن هذا المعنى الإيديولوجى لا ينقلب إلى خطر الوعى الزائف إلا فى حال ثبات دعوى الشمول والإطلاق فى

النظرية عند وضع جامد، ثابت، لا يقبل المراجعة ولا يستجيب إلى التغير. عندئذ تتحجر النظرية، وتفقد دافعها الحيوى الأول، وقدراتها المرنة على احتواء الجديد واستيعابه، وتظهر الحاجة ماسة إلى مجاوزتها والبناء على أنقاضها. ولذلك فإن تأكيد الوعى الضدى للنظرية، ليس فى علاقتها بغيرها فحسب بل فى علاقتها بنفسها، من حيث المراجعة الدائمة لمبادئها الصورية والغائية، أمر لا غنى عنه لضمان استمرار سلامة النظرية، والحفاظ على فاعلية الاجتهاد الذى يقوم بالتصحيح الذاتى للمكونات والعلاقات، فضلا عن التطوير المتواصل للأدوات التصورية والعمليات الإجرائية.

وسواء عرّفنا النظرية، فى هذا السياق، بأنها الدراسة المنظمة التى تعتمد على الانتقال من التجربة الاستقرائية إلى المبادئ الصورية الاستنباطية، أو بأنها تركيب عقلى مؤلف من تصورات متسقة تهدف إلى ربط النتائج بالمبادئ، أو بأنها تركيب فكرى شامل يهدف إلى تفسير أكبر عدد من الظواهر فى مجال بعينه، أو حتى بأنها نسق من المعرفة المعممة التى تفسر الجوانب المختلفة من الواقع، فإن النظرية تظل، فى هذا السياق نفسه، أعلى مستويات اللغة الشارحة فى علاقتها بلغة الموضوع التى هى، بدورها، لغة شارحة للأدب أو كلام على الكلام.

وقد ذهب رينيه ويليك فى كتابه التأسيسى القديم عن "نظرية الأدب" (الذى صدر عام١٩٤٩) إلى أن مصطلح "نظرية الأدب" يتضمن كلا من "نظرية النقد الأدبى" و"نظرية التاريخ

الأدبى" الضروريتين. وربما كان الأقرب إلى النقد الحداثى أن نضيف إلى نظرية النقد والتاريخ الأدبى "الأدبية" بوصفها نظرية أخرى موازية لنظرية النقد الأدبى التى كانت تنطوى على حال وجود الأدبية فى كتابات ويليك، فضلا عن حال وجود النقد الأدبى الذى جعله ويليك الأصل. وسبب ذلك أن للنقد الأدبى حضورا مزدوجاً فى كتاباته، يتضمن الوعى بذاته فى موازاة الوعى المحايث بالأدب. وقد كان ويليك يعرف بواسطة تكوينه الفكرى فى أوساط الشكليين، فى براج العشرينيات، أن تاريخ النسق نسق بدوره، وأن نظرية النقد الأدبى تتضمن نسقا عن حال وجود النقد، ونسقا موازيا عن حال وجود الأدبية، سواء على المستوى المحايث الآنى أو على المستوى المتعاقب التاريخى. ويعرف كذلك أن كل الأنساق تتجاوب تجاوب الممارسة والتنظير فى التحليل النهائى لمصطلح النظرية، وذلك على نحو يؤكد تجاوب المعرفة الأدبية والنقدية، كما يؤكد أن كل تقدم فى صياغة المبادئ الصورية لما يعرفه النقد باسم "الأدبية" لابد أن يوازيه تقدم ملازم فى صياغة المبادئ الصورية للنقد، ومن ثم الصياغة التى تتشكل بها اللغة الشارحة للأدب أو النقد تشكلا جديدا فى نسق ندعوه: نظرية.

وكما ترتبط النظرية بالممارسة ارتباطا جدليا، فى هذا السياق، فإنها تنير الممارسة وتساعد على تقدمها فى الوقت الذى تستقى منها ما يؤكد سلامتها الذاتية، هادفة إلى إلقاء المزيد من الضوء على موضوعها ووضعه موضع المساءلة. وما تطرحه

النظرية على موضوعها، من هذا المنظور، ينطوى على معنى التكرار لأفعال الممارسة والتحدى لها فى الوقت نفسه. وإذا كان الهدف من النظرية هو تأسيس بناء أكثر عقلانية ومنهجية، تأكيدا للمكانة المتميزة والمتغيرة للأدب فى موازاة المكانة الملازمة للنقد وحال وجوده المستقل، فإن هذا الهدف يقترن بما يمكن أن تسهم به النظرية فى تيسير فهم الخلافات، ومناقشتها بصورة أقرب ما تكون إلى الموضوعية سواء على مستوى النظر أو التطبيق. ولست فى حاجة إلى الإلحاح المتكرر على عدم وجود موضوعية كاملة فى العلوم الإنسانية، على الأقل بالمعنى المتعارف عليه فى العلوم الطبيعية، خصوصا بعد أن عرضت فى دراسة سابقة ماسبق أن أكّده لوسيان جولدمان من أن ذات الباحث تشكّل إلى حد ما، وببعض الاحتراس، جانبا من موضوع البحث فى العلوم الإنسانية. وذلك وضع معرفى يفرض تصورا جديدا للموضوعية دون أن ينفيها، ويؤكد أهمية الوصول إلى شروطها النسبية فى ضوء المتغيرات الجديدة فى مجال النقد الأدبى.

وترتبط هذه المتغيرات، فى جانب منها، بالانفجار المعرفى الهائل الذى دفع إلى إعادة النظر فى كل شئ، ووضع كل مبدأ ومعتقد موضع المساءلة، وذلك على نحو أدى إلى عهد جديد من صراع التفسيرات والتأويلات، وتنافر التنظيرات والتأصيلات، والتعدد الاختلافى اللافت للمقاربات النقدية. ويكفى للتدليل على هذا الحال أن نتوقف على ما أشار إليه الناقد الفلسطينى الأمريكى إدوارد سعيد، فى مستهل تأملاته عن اليسار الأمريكى

فى النقد الأدبى، ضمن كتابه "العالم والنص والناقد" (١٩٨٣)، حيث يؤكد أنه لم يحدث من قبل فى تاريخ الثقافة الأدبية الأمريكية مثل هذا النقاش الواسع المتواصل الجاد التقنى لقضايا النقد الأدبى على نحو تأثر به كل ناقد أو دارس للأدب. وذلك تأكيد ينبغى أن نضعه إلى جانب ماسبق أن أشار إليه من رأى الفيلسوف الأمريكى ريتشارد رورتى الذى انتهى (فى كتابه "الفلسفة ومرآة الطبيعة") إلى أن النقد الأدبى حل محل الفلسفة فى الولايات المتحدة الأمريكية وانجلترا، من حيث ما يؤديه فى الوظيفة الثقافية الأساسية التى تتصل بالتميز الذاتى لدى الشباب فى تحديد ما يختلفون به عن الماضى.

والواقع أن اللغة الشارحة التى يستخدمها إدوارد سعيد في كتاباته، سواء فى مجال النقد الشارح أو النظرية، هى تأكيد لما لاحظه ريتشارد رورتى، فكتابات إدوارد سعيد تؤدى دورا دالا فيما يتصل بالتميز الذاتى لدى مجموعة نقدية محدثة فى علاقتها بالمجموعات القديمة. وهى مجموعة انقطعت عن تقاليد "النقد الجديد" بمنحاها الليبرالى القديم، وجاوزت حدود البنيوية اللغوية والبنيوية التوليدية بما أسهمت به فى تأسيس لغات شارحة انفتحت بها النظرية النقدية على آفاق ثقافية أكثر رحابة وتعددا. وآية ذلك اتساع حدود القيمة الأدبية لتشمل الكتابات والكتاب الذين نَفَتْهم اعتباراتُ الْعِرْقِ والهُوِيّة الجنسية والمَوْطِن، فضلا عن دعاوى المركزية الغربية، إلى هوامش الدرس الأدبى المهجورة، وخارج مستويات القيمة الأدبية (الليبرالية؟!) التى انطوت عليها

كتابات النقاد الجدد، والبنيويون الشكليون وهو الأمر نفسه الذى تحقق فى النقد الأدبى الذى هجر تحيزاته القديمة ليضع فى الصدارة كتابات نقاد من أمثال إدوارد سعيد الفلسطينى الأصل، وإعجاز أحمد من الهند، وإيهاب حسن المصرى المولد، فى سياقات ما بعد حداثية لا تكف عن الاتساع.

وفى موازاة هذا الاتساع، امتد فضاء اللغات الشارحة للنقد الأدبى لتستوعب كتابات لغويين وفلاسفة ومحللين نفسيين وأنثروبولوجيين ومفكرين اجتماعيين، على نحو وصل بالعلاقات البينية التى أسستها هذه اللغات إلى مدى غير مسبوق. وتصاعد الاهتمام بدور النظرية التى لا تترك لغتها الشارحة موضوعا إلا قرعته بالسؤال، فى حال يجاوز ما ذهب إليه دانيال أوهارا، فى كتابه عن "الثقافة الأمريكية والوكالة النقدية بعد فوكو" (١٩٩٢)، حيث أكّد أن اللجوء إلى النظرية لإبراز فائدتها فى المعارك المتباينة جاء، أصلا، من نقاد اليسار الأمريكى الجديد أمثال إدوارد سعيد.

قد يكون فى ملاحظة أوهارا بعض الصحة، ولكن من حيث إشارتها إلى جانب واحد فحسب من الدوافع المتشابكة، فسياق الموقف أكثر شمولا وتعقدا من أن يُختزل فى تفسير واحد. وهو سياق يفرض المزيد من الاهتمام بملاحظة ريتشارد رورتى الفيلسوف التى سبقت، زمنيا، ملاحظة إدوارد سعيد الناقد، خاصة أن صاحبها الفيلسوف يحل الناقد الأدبى محله فى التأثير الثقافى العام، ويعطى دورا متميزا للنظرية الأدبية فى

عمليات معرفية كانت تقوم بها الفلسفة تقليديا. وذلك أمر قد يعترض عليه البعض من النقاد، وقد يتحمس له البعض الآخر (فمن ذا الذى ينكر تصاعد دوره الثقافى فى الحياة وقيامه بما كانت تقوم به، قديما، الفلسفة: علم العلوم؟!). ولكن تبقى الدلالة التى تؤكدها ملاحظة ريتشارد رورتى قرينة نوع متميز من الوعى الجذرى الأجد فى النقد الأدبى، وقرينة الاهتمام المتزايد لهذا الوعى بمكانة النظرية ودورها، وارتباط هذا الاهتمام بنماذج تصورية مأخوذة من الفلسفة الأوروبية المحدثة بالدرجة الأولى.

ويلفت الانتباه أن هذه الفلسفة التى تمثلها كتابات هيدجر وڤالتر بنيامين وأدورنو وهابرماس وفوكو وديريدا ولويتار وديلوز وغيرهم، أصبحت أساسا لا يستغنى عنه الناقد فى هذه السنوات، سواء بوصفها مكونا رئيسيا من مكونات وعيه النظرى، أو إطارا مرجعيا أساسيا للمقولات المعرفية التى يتمايز بها هذا الوعى. وليس من المصادفة أن هذه الكتابات تم استيرادها من مظانّها الألمانية والفرنسية إلى انجلترا وأمريكا بواسطة منظرى الأدب بالدرجة الأولى، ففتحت المجال أمام نوع جديد من المعرفة الفلسفية والنقدية، وأسهمت فى التحرر من سجن النزعة النصية التى تقوقع فيها "النقد الجديد" فى ترابطاته الليبرالية التقليدية أو سجن اللغة الذى انحبست فيه البنيوية الشكلية. لكن الدال، فى هذا السياق، أن الأثر الذى خلفته هذه الكتابات فى النقد الأدبى أكبر بكثير من الأثر الذى خلفته فى الفلسفة بمعناها الكانطى. وفى ذلك ما يفسر ملاحظة ريتشارد رورتى ويؤكدها، من منظور

الوظيفة الثقافية، تلك التى تمايز بين وعى الحاضر المتحول إلى المستقبل ووعى الماضى القريب المتحول إلى ماض أبعد. وبقدر اتساع مدى الأثر الذى خلّفته هذه الكتابات، وفتحها أفق النظر فى النظر، أو وضع الفكر موضع المساءلة، يتسع مدى النقاش حول دور النظرية وأهميتها على نحو لم يحدث من قبل. والدليل المباشر على ذلك ما أخذنا نطالعه من كتابات لا تكتفى بتأكيد دلالة النظرية، وإنما تضع "النظرية" نفسها موضع المساءلة. وإذا كنا أخذنا نسمع، فى الولايات المتحدة الأمريكية، عن كتب من مثل "دور النظرية فى دراسة الأدب" (١٩٨٥) لكل من جريجورى جاى وديفيد ميللر، و "فى صحوة النظرية (١٩٩٢) لبول بوفيه، و "فى النظرية" (١٩٩٢) لإعجاز أحمد، فإننا نسمع عن كتب مماثلة فى انجلترا، أقربها إلى الخاطر كتاب تيرى إيجلتون "دلالة النظرية" (١٩٩٠).

وسواء وافق نقاد الأدب على ما ذهب إليه رورتى أو لم يوافقوا، أو نظر بعضهم إلى الموضوع من منظور مغاير يرتبط بتداخل المجالات المعرفية المعاصرة، فإن ناقدا شارحا مثل جوناثان كوللر نظر إلى ما قاله رورتى من زاوية الأهمية المتزايدة للنقد الشارح فى علاقته بالنظرية، وأضاف مجموعة من الأسباب التى تدعم ملاحظة رورتى الدالة. ويتصل أول هذه الأسباب بشمول موضوع الأدب الذى يتناول التجربة الإنسانية فى جوانبها المختلفة، وذلك على نحو يؤدى إلى شمول مجالات لغته الشارحة. وفى الوقت نفسه تيسير انتقال النظريات المؤثرة إلى

فضاء اللغات النقدية الشارحة، بسبب شمول التجربة الإنسانية التى ينطوى عليها الأدب. ويتعلق ثانى هذه الأسباب بحدود التعقل الذى تنطوى عليه هذه اللغات الشارحة، وما يفتحه الاهتمام بها من آفاق جديدة للتفكير فى التفكير على نحو يضع العقل واللغة موضع المساءلة. أما السبب الأخير الذى قدمه كوللر فيرتبط بانفتاح منظرى الأدب بالقياس إلى غيرهم فى استقبال التطورات النظرية الجديدة للمجالات المعرفية الأخرى. ويرجع ذلك إلى أنهم لا يعانون من وطأة الالتزام البحثى الخاص أو ضيق حدوده. إذ على الرغم من تحيزاتهم الخاصة لموضوع عملهم، وحرصهم على الاستقلال عن غيرهم منهجيا، فإن حماسة استجاباتهم لافتة فى علاقتهم بأعمال غيرهم، خاصة النظريات التى تتحدى الفرضيات الجامدة المعاصرة فى علم النفس والأنثروبولوجيا والتحليل النفسى والفلسفة وعلم الاجتماع والتاريخ، ومن ثم تتحدى الصيغ المعرفية الثابتة التى ينفر منها الوعى الضدى.

دلالة النظرية

ما دلالة النشاط المتزايد للنظرية؟ وما معنى الإلحاح عليها وتوتر الوعى بها؟ إن الأمر يبدو كما لو كانت النظرية تستقطب الاهتمام فى المشهد النقدى المعاصر منذ أن أصبحت تشغل انتباه المؤسسات الثقافية. أذكر أن العلامة الأولى التى شدّت انتباهى إلى بداية السؤال عن دلالة هذا الانتباه كانت كتاب موارى كريجر عن "نظرية النقد: تقاليد ونسق" الذى صدر عن مطبعة جامعة چونز هوبكنز منذ عشرين عاما (١٩٧٦) وذلك بعد حوالى عشرين عاما أخرى من صدور أول كتاب عرفته فى الموضوع، وهو كتاب "نظرية الأدب" الشهير لكل من رينيه ويليك وأوستن وارين الذى صدر فى نهاية الأربعينيات (١٩٤٨). ولفتت انتباهي على نحو خاص إشارة كريجر، فى مستهل كتابه، إلى أن أحد أهدافه هو إعادة كتابة "نظرية الأدب" بعد حوالى عشرين عاما من تغير الوعى بالنظرية.

هذا التغير الذى انطلق منه كريجر يقترن بأمور عدة. أولها وأدلُّها تأكيده أن المُدَافِعَ الحقيقىَّ عن أهمية النظرية يجب أن يبدأ من الاعتراف بمحدودية ما يَعِدُ به، وأنه ما من نظرية يمكن أن تتسم بالكمال، أو تزعم القدرة على تفسير كل جوانب التباين فى التجارب الأدبية. وسبب ذلك فى تقديره أن دعوى العمومية التى تتضمنها النظرية تصطدم، عادة، بالوقائع المتمردة العنيدة التى لم تخلق لكى تطيع نسقا بعينه. يضاف إلى ذلك أنه

ما من نظرية تستطيع أن تستنفد كل المعانى والقيم الكامنة حتى فى عمل أدبى واحد، فالعمل الأدبى لا يكفّ عن إدهاشنا بما لا نتوقعه منه وإلا كف عن كونه عملا أدبيا. إن النظرية ليست تركيبة سحرية قادرة على حل كل مشكلات الناقد، وليست وصفة عجائبية تصنع الناقد المتميز، وإنما تركيبة نسبية، ووصفة تستمد قيمتها من فعل ممارساتها. وعلى النقيض مما ذهب إليه ستانلى إدجار هايمن فى كتابه "الرؤية المسلَّحة" الذى صدر فى العام نفسه الذى صدر فيه كتاب ويليك ووارين عن نظرية الأدب (ولست أدرى لماذا استبدل إحسان عباس ومحمد يوسف نجم بعنوان "الرؤية المسلحة" الدال العنوان العائم: النقد الأدبى ومدارسه الحديثة؟) -أقول على النقيض مما ذهب إليه هايمن، يؤكد كريجر أن المُدَافِعَ المتواضع عن النظرية هو الذى يقر بأنها تنزع السلاح عن رؤيتنا النقدية لا أن تقوم بتسليحها. ويعنى ذلك أهمية التسليم بوجود صراع دائم بين تلاحم النظرية على مستوى الصياغة الصورية، فى سعيها التجريدى إلى التعميم والإطلاق من ناحية، واستجابة النظرية إلى المتعينات الملموسة فى كيفية التزامها بالوقائع العنيدة المتمردة من ناحية مقابلة. وناتج هذا الصراع هو الذى يحدد عنصر القيمة فى النظرية، ويمايز بين نظرية وأخرى من حيث توازن المكونات، أو من حيث درجة التجريد التى لا تتناقض مع حسية المعطيات أو تستبعد الوقائع العينية.

ولم يكن هذا الذى دعا إليه موراى كريجر بعيدا عن

ممارسته النقدية أو التعليمية، فقد شغل منصب مدير مدرسة "النقد والنظرية" منذ (سنة١٩٧٦) التى صدر فيها كتابه عن "نظرية النقد" إلى سنة ١٩٨١. وكان أحد الذين أسهموا فى الاستجابة إلى تصاعد الوعى بالنظرية وتأسيس متغيرات هذا الوعى فى الوقت نفسه. وبعد أن أسهم كتابه "المدافعون الجدد عن الشعر" (١٩٥٦) فى وضع النظرية الشكلية فى خطوط فلسفية محددة، وأعاد قراءة الأدب الحديث من منظور الفلسفة الوجودية فى كتابه "الرؤية المأساوية" (١٩٦٠) كان كتابه "نافذة على النقد" (١٩٦٤) تعديلا للنزعة الشكلية بوضعها فى إطار أوسع من نزعة سياقية، نزعة تلتفت إلى دلالة السياقات التاريخية للنص الأدبى. وكانت النزعة الأخيرة الأُفُقَ المنهجىّ الذى دارت فيه المقالات التى جمعها فى كتابه عن "دور النقد ومكانته" (١٩٦٧) الذى أَرْهَصَ بكتابه المتأخر "كلمات عن كلمات عن كلمات" (١٩٨٨) ذى العنوان الدال على اللغة الشارحة الذى صدر بعد قرابة عقد من الزمان على صدور كتابه "نظرية النقد" الذى حاول أن يعيد بناء التقاليد النقدية للنظرية بوصفها صراعا متصلا بين المواقف الشكلية ومواقف المحاكاة، وذلك بطريقة لا تُخْفِى مَوْقِفَ كريجر المنحاز إلى النزعة الشكلية، والمعادى لتجليات نظرية المحاكاة، ومن منظور يبين عن نزعة محافظة، تجاهلت أهمية إنجازات ماركس ونيتشه وفرويد، واستبدلت بجذرية النزعة التاريخية نسبية الفلسفة الوجودية التى تؤكد المبادرة الفردية داخل سجن النسق.

ويتجلى الأثر الوجودى فى موقف كريجر الفكرى جليًا فى محاولته الإبقاء على معنى النسق فى النظرية، لكن من خلال الإبقاء على معنى تمرد الوقائع الفردية، ومن ثم إبراز التوتر بين النظام العام والمبادرة الفردية المتمردة، وتأكيد أن كل عمل أدبى جديد يتحدى النظرية بالقدر الذى تتحدى به النظرية كل عمل أدبى جديد. وإذا كان على النظرية أن تتسم بالمرونة التى تعينها على استيعاب انتهاكات التجارب الإبداعية الجديدة لحدود النسق، فى تمردها على تقاليد الثبات، فإن على النظرية في الوقت نفسه أن تكون محكمة، نسقية، تزودنا بالمعايير التى تدعم التجارب الجديدة وتساعدنا على إدراكها. وينطوى هذا الموقف على معنى المفارقة. المفارقة التى تفرض على النظرية تقديم الأسس العامة للتحليل والتفسير والحكم بواسطة تجنب أنواع "الدوجما" التى تستبعد ما يخالفها سلفا، أو تصادره قبل المعاينة، وكذلك بواسطة احترام حق العمل الأدبى في انتهاك نسق النظرية. ويعنى ذلك أننا فى الوقت الذى نعى فيه أن النظرية تحدّ من قوتنا على الإدراك، وتوجهنا فى هذا الاتجاه من النظر دون ذاك، نعى أننا لا يمكن أن ندرك دونها، وأننا لا نستطيع الخضوع إليها ولا نستطيع التخلى عنها فى آن. وإذا كان يلزم عن هذا المعنى للمفارقة ضرورة وضع النظرية موضع المساءلة الدائمة، والاسترابة المتصلة فى دعوى التعميم التى تنطوى عليها، فإنه يلزم عنه بالقدر نفسه اختزال العنصر العبثى الذى يظل موجودا فى كل مسعى إنسانى نقوم به. فالنظرية هى

لعنة سيزيف التى علينا أن نواجهها كى ننتصر عليها ونؤكد معنى الحضور فى وجودنا الإنسانى.

هذا المعنى الوجودى للمفارقة بين عنصرى "النسق" و"الاستجابة" لا يبعد كثيرا عن المعنى التفكيكى الذى تضمنه تنظير بول دى مان (١٩١٩-١٩٨٣) عن التوتر القائم بين "العمى" و"البصيرة" فى النظرية، وذلك فى كتابه الشهير "العمى والبصيرة: مقالات فى بلاغة النقد المعاصر" الذى صدر قبل كتاب موراى كريجر بخمس سنوات (تحديدا سنة ١٩٧١) مؤكدا أن العمى هو اللزوم المنطقى لالتزام الناقد بحدود النسق، والبصيرة هى الحدس الذى يتمرد به العنصر الخلاق على سجن النسق. ويدل ذلك على أن قيمة الإنجاز النقدى للناقد ليس فى انصياعه إلى نسق النظرية فذلك هو العمى، وإنما فى استجابته الخلاقة إلى التمرد على ذلك السجن، حيث مراح البصيرة التى تكشف عن صراع الأضداد، وتقوم بتعرية البعد (البلاغى) الإيديولوجى للغة، حتى فى ادعائها مناقضة هذا البعد. وكان العداء للنظرية، عند دى مان، قرين الانحياز للبصيرة التفكيكية، ومن ثم الهجوم الضمنى على تيارات البنيوية، وذلك على نحو ما ظهر جليا فى كتاب "مقاومة النظرية" الذى صدر بعد عشر سنوات من كتاب كريجر "نظرية النقد"، وبعد أربع سنوات من كتاب جوناثان كوللر عن "التفكيك: النظرية والنقد بعد البنيوية"، وثلاث سنوات من كتاب إدوارد سعيد عن "العالم والنص والناقد". وتلك سنوات حاسمة بمتغيراتها التى باعدت ما بين إدوارد سعيد وبول دى

مان على سبيل المثال، وقاربت بينهما فى الوقت نفسه من حيث ضرورة مقاومة النظرية فى دعواها التخييلية التى تنطوى على الإيهام بقدرة التعميم والإطلاق. وفى هذا السياق، كان تأكيد إدوارد سعيد أنه ما من نظرية يمكن أن تستوعب الوقائع الفردية لموضوعها، أو تستنفد معطيات الظاهرة كلها، بمثابة بصيرة متفجرة داخل نسق النظرية، للقضاء على العمى الذى يلزم عن هذا النسق، خصوصا حين يتحول إلى نوع من مركزية العلة (أو مركزية اللوجوس). وفى الوقت نفسه، بمثابة وعى تاريخى يتصاعد ليعيد بناء العلاقة بين العالم والنص والناقد، داخل ما أصبح يعرف باسم "صحوة النظرية". وهى صحوة يمكن أن نرى فيها علامة على رحابة أفق ما بعد البنيوية، سواء فى الحرص على تفكيك سجن النسق، أو وصل النسق المفتوح بالواقع الحى وإعادته إلى صراع التاريخ المتوثب بالحركة.

وأحسب أن هذا الوعى التاريخى المتصاعد هو ما دفع تيرى إيجلتون إلى تأكيد دلالة النظرية من زاوية علاقتها بالتاريخ، مؤكدا أن موضوع النظرية هو التاريخ بالمعنى الذى يدل على أن فعل صياغة النظرية (= التنظير) هو فى ذاته حدث تاريخى. يقصد إلى أن هذا الفعل يتخذ من التاريخ هدفا له، غير أنه يجد نفسه بعض هذا الهدف، ما ظل بعضَ التاريخ الذى يتأمله، وما ظلت الذات المتأملة فى العلوم الإنسانية بعض موضوعها. ففعل النظرية فعل تاريخى يتأمل التاريخ ليغير التاريخ، فى عملية جدلية لا تتوقف أو تنعزل فى الزمان والمكان. وما أسماه تيرى

إيجلتون بالتنظير الشارح فى هذا السياق، أى التنظير الذى يراجع علاقة النظرية بالتاريخ كاشفا نسبيتها من ناحية، وارتباطها بعلاقات إنتاج المعرفة وأدواتها فى زمنها الخاص من ناحية ثانية، ليس سوى صياغة أخرى لما أطلق عليه إدوارد سعيد، قبله، اسم الوعى النقدى، وهو الوعى الذى يضع النظرية موضعها العلائقى فى الزمان والمكان اللذين تولدت عنهما لتسهم فى تغييرهما.

ويدل تصاعد هذا الوعى النقدى على تصاعد الوعى بالنظرية نفسه وعلى بعد من أبعاد دلالة الاهتمام بها. وليس من المصادفة أنه بعد سنوات قليلة من صدور كتابات مورای كريجر وبول دى مان عن النظرية تصدر كتابات جوناثان كولر عن النظرية والنقد بعد البنيوية، وإدوارد سعيد عن علاقة النظرية بالعالم والناقد والنص. وبعد هذه الكتابات بسنوات معدودة تتصاعد معدلات الكتب التى تتحدث عن النظرية إلى الدرجة التى دفعت، على سبيل المثال لا الحصر، تيرى إيجلتون فى انجلترا إلى الكتابة عن "دلالة النظرية" وجيرالد جراف فى الولايات المتحدة إلى طرح سؤال "لماذا النظرية؟" فى عام واحد (١٩٩٠). وبعد ذلك بعامين فحسب، صدر كتاب بول بوفيه عن "صحوة النظرية" وكتاب إعجاز أحمد عن الأزمة "فى النظرية". والفارق بينهما أشهر قليلة فى عام واحد (١٩٩٢). والواقع أن عناوين هذه الكتب الدالة على غيرها تتضمن مدلولين وليس مدلولا واحدا. الأول يتصل بجدوى النظرية من المنظور الذى يكشف عن

معناها الوظيفى. والثانى يرتبط بدوافع الاهتمام بها، خصوصا حين تتصاعد هذه الدوافع وتتكاثف، متوترة فى إلحاحها الذى يغدو دالا بدوره. وعندئذ، ينقلب السؤال: "لماذا النظرية؟" إلى سؤال عن معنى "صحوة النظرية".

ونبدأ الإجابة بملاحظة أن مبدأ السببية الذى تنطوى عليه دلالة النظرية لا ينحصر فيما تزودنا به من أدوات فاعلة، منهجيا، فى تنظيم المعرفة وتوجيه الوعى وتأصيل الاختلاف ذلك لأن حضور النظرية يعنى حضور العِلْم بمعناه المتأصل الذى يخبرنا ما الذى يصنع ظواهر مثل التاريخ والثقافة والإنسان والأدب، وما تكون عليه هذه الظواهر حقا وفعلا، وما الذى يجب أن نبحث عنه فيها إذا أردنا الحديث عنها، وكيف نقاربها، ونمارس فعلنا فيها وبها. هذا الحضور للعلم ينقل خصائص الموضوع من العرَضى إلى السببى، ومن العشوائى إلى النسقى، ويحمى حمى الموضوع نفسه من أى انتهاك خارجى أو هيمنة أجنبية تدمر استقلاله أو خصوصيته، لكن من غير أن تمنعه من إقامة علاقة متكافئة أو متفاعلة مع غيره بالطبع.

وتتوصل النظرية إلى ذلك بواسطة تأسيس نسق معرفى أكثر عقلانية فى وعيه بالذات والموضوع. ولكن هذا النسق لا يستنفد إمكانات موضوعه كلها، حتى لو زعم نقيض ذلك، فعلاقة النسق بالموضوع علاقة الواقعة بنموذجها الصورى الذى ليس هو إياها، والذى ينزل منها منزلة لا تدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد أو التطابق. ومهما حاولت النظرية أن تحيط بكل أبعاد

موضوعها، أو حتى الإيهام بهذه الإحاطة، فإن ثمة جوانب تظل متأبية عليها، منطوية على ما يمثل تحديا لنسق النظرية الذى يحاول استيعابها أو الالتفاف عليها. ولذلك تظل النظرية مفتوحة، دائما، على إمكان آخر من منظور تقدم المعرفة، ومنطوية على بدائل مغايرة لم تتشكل بعد بوصفها نظرية أو حتى مشروع نظرية. بعبارة أخرى، إن النظرية تظل فاعلة، لا من حيث هى ادعاء مصدق تماما بالكمال الذى يستنفد كل إمكانات الموضوع وأبعاده، وإنما من حيث هى إمكان قائم يستنفد ما لا يستنفده غيره من أنساق، ويساعد على تمكن الذات من الموضوع، وتوجيه مقاربتها له توجيها لا يماثلها فيه غيره. ونجاح النظرية فى تحقيق ذلك يعتمد على ما تتسم به من عقلانية متعددة الأبعاد. أعنى، أولا، عقلانية تبرير النظرية لنسقها الذى لا ينغلق، قط، فى حواره مع التجارب والمعطيات الجديدة. وأعنى، ثانيا، عقلانية تبرير النظرية لانتهاك حدود النسق الذى يتسم بالمرونة والقدرة المتجددة على التكيف مع متغيرات الموضوع. وأعنى، أخيرا، عقلانيةً تقبل مبدأ المساءلة، وذلك فى دلالة لا تبعد كثيرا عن الدلالة التى قصد إليها ألفن جولدنر الذى وصف العقلانية، من حيث هى مَنْزَعٌ وليس نَزْعَةً أو مذهباً، بأنها القدرة على أن تجعل إشكاليا ما كان معالجا من قبل بوصفه معطى، وأن تضع موضع المساءلة كل ما كان يستخدم فحسب، وأن تختبر كل ما فى الحياة التى تحياها. وذلك وصف يُسكن العقلانية فى القلب من القدرة على التفكير فى تفكيرنا، والنظر إلى هذه القدرة من حيث

هى قدرة الكلام على كلامنا والأسس التى يستند إليها.

وحين تُجَسِّدُ النظريةُ المَنْزَعَ العقلانى للتفكير على هذا النحو، فى طموح ممارستها الذى يجاوز استبعاد الأخطاء المنهجية للتفسير والنقاش الأدبيين، إذا قصرنا كلامنا على المجال الأدبى، فإن النظرية تتحول إلى نوع من "التأطير" المفتوح، فى معنى له صلة بما قصد إليه فيلسوف الظواهر مارتن هيدجر (١٨٨٩ـ١٩٧٦) ضمن الدلالة التى حاول أن يعيد صياغتها ديفيد ميللر وزميله جريجورى جاى فى تأصيلهما دور النظرية فى الدرس الأدبى (فى الكتاب الذى حرراه بعنوان "وراء نصوص غريبة" ١٩٨٥). وبعيدا عن هذا التأصيل، أو فى موازاته، فإن التأطير تأسيس لنسق عقلانى ينفتح على المراجعة الذاتية، ويمتلئ بوعيه النقدى، وينطوى على الاختلاف الذى يؤكد حيويته وقدرته على الجمع بين المتباينات.

ونقطة البداية، فى تشكل هذا النسق، هى ما ينتهى إليه النقد الشارح، حين يؤدى دور النظرية الشارحة، فى ملاحظة التوتر بين البدائل الممكنة (التى لا يستنفدها نسق النظرية) والعناصر الفعلية للنظرية (التى تحاول إجبار كل المعطيات على أن تكون شاهدا على سلامتها) فضلا عن ملاحظة الجمود أو التصلب الذى يصيب العلاقات الواصلة بين هذه العناصر، من حيث افتقاد المرونة أو القدرة على المراجعة الذاتية أو قابلية المساءلة. أما نقطة النهاية فهى الإمكان الذى تتحول به البدائل الممكنة إلى مشروع لنسق مغاير، يفتح أفقا جديدا من العقلانية

الواعدة التى تستبدل بما جَمُدَ أو تَصَلَّبَ فى النظرية السابقة ما يتوثب بالحيوية والقدرة على المراجعة والقابلية للمساءلة فى النظرية الآتية.

هذا الأفق الجديد يُشَارِفُهُ النقدُ الشارحُ، أو النظريةُ الشارحةُ بلا فارق كبير فى دلالة الاصطلاح، نتيجة تناوله غيره من ألوان خطاب النظريات القائمة، مفكّكا إياها، معيدا صياغتها فى علاقات نسقية جديدة، تستبدل بالعناصر الفعلية البدائل الممكنة، وبالنسق المتحجر نسقا يموج بالمرونة. عقلانيتُه الرحبة استهلال دال على عهد مغاير من التعرف، وعلامة على صحوة النظرية التى تزداد إلحاحا ووعدا وتعبيرا عن أزمة فى وقت واحد. وفرسان هذا الأفق الجديد، أو الذوات الفاعلة فى فضاء الموضوع، هم المنظِّرون الذين يلتقطون صوت التوتر الدال بين العناصر القائمة والبدائل الممكنة، ويصوغون منه نغمة واعدة، تساعد على استبدال الممكن بالواقع، والحرية بالضرورة، والتغير بالثبات، والنسق المفتوح بالنسق المغلق، والوعى الضدى المعارض بالوعى السلبى المذعن. وذلك كله فى فعل تأسيس الانقطاعات المعرفية فى المجالات النوعية التى يعمل فيها هؤلاء المنظِّرون، حين يبدأون بتفكيك الخطابات السائدة فى زمنهم، ومراجعة الممارسات التى تدل عليها، ومساءلة عناصرها وعلاقاتها مساءلة جذرية، نقضية، تفضى، فى النهاية، إلى استبدال نظام من الخطاب بنظام أو أنظمة أخرى، ونظرية شارحة بنظرية أو نظريات سابقة. ولكن فى مجال الانقطاع الذى ينتقل باللغة الشارحة نفسها من

مستوى المراجعة إلى مستوى التأسيس، ومن منطق المساءلة لما هو قائم إلى منطق الصياغة الصورية الجديدة لما ينبغي أن يكون.

صحوة النظرية

ولكن متى تصبح صحوة النظرية علامة على انقطاع معرفى، أو علامة على ضرورة هذه الانقطاع وإمكانه؟ الواقع أن النظرية ممارسة اجتماعية، نشاط يعمل أغلب الوقت دون أن ينتبه إليه أحد، كالقاطرة التى تتحرك فى اتجاه محطة الوصول من غير أن يشغل الركاب والسائق أنفسهم بكيفية عملها، أو حتى حال وجودها من حيث هى قاطرة، فالتركيز على محطة الوصول أكثر من أداة الوصول. أما أداة الوصول نفسها فهى مجرد وسيلة يتطلع الجميع بواسطتها، ومن خلالها، إلى موضوعها دون انتباه فعلى إليها فى ذاتها، ما ظلت تقودهم فى سلاسة ويسر إلى الموضوع. ومنزلة النظرية فى علاقتها بالموضوع، من هذه الزاوية، وعلى سبيل تأكيد التشبيه، منزلة عدسة المجهر التى لا نراها بقدر ما نرى ما تساعدنا هى على رؤيته من كائنات لا يمكن أن نراها إلا بهذه العدسة التى لا نراها، أو نسلط عليها النظر، فى غمرة انغماسنا بالموضوع. هذا الوضع يظل هو الطبيعى فى علاقتنا بالقاطرة أو العدسة، إذا مضينا فى ترشيح التشبيه، إلى أن يحدُث خلل فى القاطرة فلا توصلنا إلى الهدف، أو تنكسر العدسة فلا نرى بها الموضوع. عندئذ، ينعكس اهتمامنا على نفسه، أو ينتقل تركيزنا من الهدف إلى الوسيلة، ومن الموضوع إلى الأداة. ونأخذ فى تفكيك القاطرة لاكتشاف موطن الخلل، ومراجعة العدسة لمعالجة الكسر. وقد نقوم بتغيير

بعض أجزاء القاطرة لتعود إلى سابق عهدها، أو نستبدل بها قاطرة جديدة تماما تنقلنا إلى الهدف نفسه، أو حتى إلى هدف أبعد منه على نحو أسرع وأكثر كفاءة. والحال هو هو مع العدسة التى قد نفلح فى رأب كسرها، أو نستبدل بها غيرها الذى يمكننا من رؤية أكثر صفاء، أو نستبدل بالمجهر الذى يحتوى العدسة نفسها مجهرا جديدا فى تركيب آلياته وكيفية عمل عدساته.

ولا يختلف حالنا مع النظرية، فى علاقتنا بها، عن هذا الحال أو ذاك، فى وجه الشبه الذى يصلها بالقاطرة والعدسة على سبيل التمثيل. وهو تمثيل يعنى، ضمنا أو صراحة، أننا لا نلتفت إلى النظرية فى ذاتها إلا إذا كان هناك خلل ما، قصور، عجز فى المسار، أزمة على مستوى العلاقة بالموضوع، وعلى مستوى العلاقة بالذات المتناولة للموضوع. هذه الأزمة هى التى تجعل من صحوة النظرية إمكانا وضرورة وعلامة، ذلك لأن صحوة النظرية لا تغدو ممكنة إلا مع وجود الأزمة التى تفرضها بوصفها حلاً لها، أو تفرضها بوصفها ضرورة لمواجهة القصور والعجز، كما تفرضها بوصفها علامة على تحول حادث فى النشاط: معدلات الإيقاع، قدرة الاندفاع إلى الأمام، المدى المسموح به من الرؤية، العلاقات التكوينية بين آليات الأداء.

بعبارة أخرى نستعيرها من تيرى إيجلتون، فيما كتبه عن "دلالة النظرية" (١٩٩٠)، فإنه عندما يحدث تفجر فى نشاط النظرية التى تعمل أغلب الوقت دون أن يلاحظها أحد، وعندما تقع طفرة لافتة فى هذا النشاط، فى تصاعد وبائى، كما يحدث

فى المؤسسات الأدبية منذ حوالى عشرين عاما، فإن هذا التفجر وهذه الطفرة يدلان على أن هناك شيئا ما خطأ. ويبسط إيجلتون فكرته بقوله إن النشاط الثقافى يتحرك حركة طبيعية أغلب الوقت كغيره من الأنشطة دون مشكلات مستعصية، وعلى نحو لا تنشغل معه الأذهان كثيرا بالنظرية التى لا يفكر فيها أحد ما ظل مجرى النشاط منسابا متدفقا فى اتجاهه إلى الأمام. ولكن حين تأتى نقطة فى مجرى هذه الحركة، أو لحظة، تبدأ فيها الممارسات المأخوذة مأخذ التسليم فى الخلخلة، وتدخل فى طريق مسدود محاصر بالمشكلات المستعصية، يغدو الوعى بالنظرية فى ذاتها ممكنا وضروريا، وتغدو صحوتها أمرا واقعا يحدث فى موازاة، وفى استجابة إلى، عجز المبررات (التى تستند إليها ممارساتنا اليومية) عن الإقناع بسلامتها أو مصداقيتها. وهو أمر يستلزم المراجعة والتنقيح أو الهجر والاطِّراح. وقد يكون ذلك لأسباب داخلية كامنة فى هذه الممارسات، أو نتيجة ضغوط خارجية، أو لعوامل تجمع ما بين الأسباب الداخلية والضغوط الخارجية، وهو الأغلب.

وسواء كان الأمر على هذا النحو أو ذاك فإن هذه الممارسات تنعكس على نفسها من حيث هى ممارسات، وتلتف على حضورها الذاتى، كى تلتفت إلى مبادئها الفاعلة وأنساقها المحركة، فتعيد فيها النظر، أو تضعها موضع المساءلة، على نحو يشبه الكيفية التى يتحول بها وعينا عن الهدف إلى الوسيلة فى مثال القاطرة، أو ينتقل من الموضوع إلى الأداة فى مثال العدسة.

ويعنى ذلك أن صحوة النظرية نوع من الممارسة المدفوعة دفعا إلى شكل جديد من الانعكاس الذاتى، بسبب المشكلات المستعصية التى تواجهها الممارسة وعجزها عن إيجاد حلول لها. إنها، بعبارة أخرى، نشاط إنسانى يلتف على نفسه، مقيدا بنوع جديد من انعكاس الذات، أو انقسامها على نفسها، كى تغدو الوعى الموضوعَ والوعى الذاتَ التى تُسائِلُ الموضُوعَ الذى هو إيّاها. والهدف من هذه الممارسة الملتفة على نفسها هو الدخول بالذات إلى إدراك معرفى جديد، يتيح لها مجاوزة ما عليه علاقتها بنفسها وموضوعها من قصور، والتقدم إلى أفق أكثر وعدا من المعرفة التى تحرر كُلاً من الذات والموضوع.

هذا الوضع المتحول هو السياق الذى يصنع دلالة النظرية، ويسهم فى تأسيس دورها المعرفى، ويكشف عن مغزى الإلحاح عليها، فى لحظة حاسمة من لحظات تحول المعرفة الإنسانية. أعنى اللحظة التى تتجمع فيها الأضداد وتتصادم، وتتجاور فيها البدايات والنهايات، كى يتولد ما يجاوز القائم والمعتاد، خصوصا حين يعجز القائم والمعتاد عن الحركة إلى الأمام أو حتى المضى فى مجراه المألوف. وتلك هى لحظة الأزمة التى تبعث دوافع صحوة النظرية ملحة، ضاغطة، فارضة التحوّل الجذرى، فى فضاء اللحظة التى يزداد فيها وبها انقسام الوعى على نفسه، وانقسام النظرية على ذاتها، فيغدو الوعى ذاتا وموضوعا، والنظرية نظرية ونظرية شارحة. ويترك الوعى ما صاغه لنفسه من مرفأ قديم تهاوى، ليؤسس مرفأ يعد بما لم يعدِ

به القديم. وتبنى النظرية الشارحة من البقايا الصالحة فى حطام النظريات التى فقدت مصداقيتها، وتضيف إليها، ما تتشكل به علاقات نظرية جديدة. وتصبح كل ممارسة مدفوعة دفعا لأن تتخذ من نفسها موضوعا لبحثها. وذلك كله فى حال يغدو معه الانعكاس الذاتى علامة على معرفة متحوّلة، تركت ملجأ وما أدركت بعد ملجأ، معرفة هى وقت مقسوم بين وقتين، فى إشارة دالة على صحوة النظرية وإمكانها وضرورتها فى آن.

هل يمكن تحديد هذا الوقت المقسوم بين الوقتين زمنيا؟ يردنا تيرى إيجلتون البريطانى (فيما كتبه عن دلالة النظرية منذ سنوات معدودة) إلى الستينيات التى بدأت بذروة المد التحررى الجماهيرى فى العالم الثالث وانتهت بثورة الطلاب التى دفعت الأكاديميات إلى المراجعة الذاتية، والفكر إلى الانعكاس الذاتى، والنظريات إلى الالتفاف النقضى على نفسها. ويربط إيجلتون هذا الوضع، تاريخيا، بآخر أزمات العالم الرأسمالى، بعد التحولات الجذرية التى شهدها العالم كله، وهى التحولات التى غدت معها النظرية مسألة تمس النقطة الحساسة فى مركز المجتمع الغربى نفسه. ويضيف إيجلتون أن سبب قلقنا من التفجر النظرى الهائل الذى بدأ منذ أواخر الستينيات هو أننا لم نَحُلّ، بعد، مشكلة دلالة هذا التفجر التى هى مشكلة سياسية بالدرجة الأولى، وأوسع بكثير من أن نقصرها على الأدب أو النقد. إنها دلالة مرتبطة بالدور الذى تؤديه الإنسانيات فى المجتمعات الرأسمالية، وترتبط بصعود خطاب معارض، ثقافة

ضـدية، تدفع إلى المراجـعـة الذاتيـة، وتمايز بين نظرية تحـررية وأخرى استحواذية، تسعى إلى تدجين أشكال التنظير المعارض. وغير بعيد عن ذلك ماذهب إليه جيرالد جراف الأمريكى، فى العام نفسه، من أن تفجر النظرية نتاج مناخ من المخالفة الجذرية فيما يتصل بممارسات ثقافية دالة، هى ثقافة معارضة منشقة على الثقافة السائدة. هذه الثقافة المعارضة، فى جانب منها، لازمة من لوازم الأشكال الجديدة من المعرفة التى بزغت منذ نهاية الحرب العالمية الثانية كى تزعزع الطرائق الثابتة للفكر. وفى جانبها الآخر، نتيجة ترتبت على التسييس الذى ظهر فى أعقاب الحرب العالمية، مصاحبا التحولات الديموجرافية فى جامعات العواصم الكبرى من ناحية، وحركات طلاب الستينيات من ناحية ثانية.

ويقرن بول بوفيه "صحوة النظرية" فى الولايات المتحدة بالاحتجاج على التحولات الرجعية للسياسة الأمريكية، وتصاعد النزعة الريجانية (نسبة إلى الرئيس الأمريكى الأسبق رونالد ريجان) التى أعادت صياغة مشروع الاستعمار (الكولونيالية) تحت أقنعة جديدة. وفى السياق نفسه، يؤكد دانيال أوهارا (فى كتابه عن "الثقافة الأمريكية والوكالة النقدية بعد فوكو" ١٩٩٢) أن اللجوء إلى النظرية لفائدتها فى المعارك المتباينة جاء، أصلا، من نقاد اليسار الأمريكى الجديد أمثال إدوارد سعيد الذى كان إلحاحه على النظرية مرتبطا، فى جانب من جوانبه، بمواجهة النزعة الريجانية والتحول الكبير إلى اليمين المحافظ، سياسيا، فى الأمور التى تمس الاقتصاد والثقافة.

ويبدأ إعجاز أحمد الهندى من المنظور نفسه، مؤكدا أن تفجر النظرية ارتبط حقا بمناخ من المخالفة الجذرية وثقافة معارضة أخذت فى التبلور الجذرى منذ الستينيات. ولكنه يضيف إلى ذلك أن صحوة النظرية المعارضة سرعان ما تم تكييفها لتقوم بتدجين نفس أشكال الانشقاق التى سعت حركات الستينيات الراديكالية إلى وضعها موضع الصدارة، وإحلال ثقافة نصية محل ثقافة تحريضية، ومنازلة النقد الضدى للثقافات بدروشة غامضة منسوبة إلى اليسار، وإعادة صياغة الموقف فى أسئلة مابعد حداثية، أسئلة تمزج بين الفلسفات الأوروبية المتباينة والاهتمامات الأنجلو أمريكية، لتنزع عن القضايا المؤرقة توترها، وتتحول بصحوة النظرية إلى مسألة تقنية خالصة، هى مناظرات مغلقة على الأكاديميين المحترفين. ويضع إعجاز أحمد عملية التدجين هذه، من منظور خطابه المعادى للكولونيالية، فى سياق تاريخى، يبرز المشترك من تحولات مثلث الثقافات البريطانية والأمريكية والفرنسية، ليؤكد النهاية التى تحولت بالأفق التحررى للتفجر النظرى، أو ما أسماه تيرى إيجلتون نظرية الانعتاق، إلى أفق مغلق من قضايا الحرفة.

وسواء وافقنا أو لم نوافق إعجاز أحمد على وجهة نظره الحدِّية، من منظوره الماركسى الخاص الذى يصوغ به خطابه الضدى مابعد الكولونيالى فى النظرية، فما يجمعه ومن يختلف معهم اختلافا جذريا، مثل إدوارد سعيد بنزعته اليسارية الليبرالية، هو التسليم بأهمية النظرية ودورها التحررى الفاعل

من ناحية. ومن ناحية ثانية، الموافقة على أن الوضع الذى وصلت إليه الدراسات الأدبية، فى البلدان الناطقة باللغة الإنجليزية، إنما هو وضع يمثل درجة عالية من التطور فى مواقف نقدية متباينة، ودرجة عالية من التكاثر لما أسماه جيرالد جراف "تفجر النظرية" ووصفه بول بوفيه بأنه "صحوة النظرية". هذه الصحوة هى ما رأى بول بوفيه تذبذبها ما بين ذروة الصعود فى بداية الثمانينيات وذروة الهبوط مع نهايتها. ورأى فيها جيرالد جراف ودانيال أوهارا علامة معارضة ثقافية جذرية بدأت منذ حقبة الستينيات المتمردة. وقرأ فيها تيرى إيجلتون الدلالة الثقافية لتناقضات المرحلة الأخيرة من الرأسمالية. وهى نفسها التى سيطرت على المناخ الذى صاغ فيه إدوارد سعيد أفكاره عن النقد المدنى الذى هو وعى مغاير بالنظرية.

وما يجمع بين هؤلاء جميعا وغيرهم، رغم تباينهم، هو قراءة الأزمة التى كانت الصحوة -أو التفجر- علامة دالة عليها، وإدراك أن الإلحاح على النظرية هو سمة المعرفة المعاصرة فى انعكاسها الذاتى الذى تتحول به من عهد إلى عهد، فى مواجهة الخلل الذى تعجز الحلول التقليدية عن معالجته. وليس هناك فارق جذرى فى التحليل الأخير، من منظور دلالة هذه الأزمة، بين إلحاح إدوارد سعيد على ضرورة مقاومة النظرية، وما انتهى إليه تيرى إيجلتون بعده من ضرورة أن تتسم النظرية بطزاجة الوعى الذى يرفض ما يبدو طبيعيا، وينبذ خداع الإجابة المراوغة لتجليات السلطة القائمة بما فيها سلطة النظرية نفسها. وليس

هناك فارق كبير، من المنظور نفسه، بين دلالة الكيفية التى وضع بها إعجاز أحمد النظريات الشارحة لصحوة النظرية موضع المساءلة النقضية ودلالة الصياغة الصورية التى أدمج بها إدوارد سعيد مبدأ مقاومة النظرية ضمن تأسيسه لها، فالدلالتان متجاوبتان تجاوب أنماط الوعى الذى يلح على ضديته فى مواجهة الأزمة التى يسعى إلى مجاوزتها.

هذا النوع من الوعى هو ما يميز المشهد النقدى المعاصر، فى أفقه الطليعى الذى يشمل عواصم عديدة، تبدأ من نيويورك (حيث إدوارد سعيد) ولا تنتهى عند نيودلهى (حيث إعجاز أحمد). وهو نفسه الوعى الغائب إذا نظرنا إلى العواصم العربية، فى علاقتها بهذا الأفق الطليعى، ثقافيا، حيث يغلب الاتِّباع على الابتداع، والتقليد على الاجتهاد. وإذا كان الوعى بالأزمة فى الكتابات التى أشرت إليها علامة صحوة النظرية، فى العواصم التى تبدأ من نيويورك ولا تنتهى عند نيودلهى، فإن غياب هذا الوعى قائم فى العواصم الثقافية العربية. وأهم من ذلك أنه علامة وعى لَمْ يَعِ بَعْدُ كَوْنه فى أَزْمَةٍ، مع أنه غارقٌ فى قَرَارَةِ القَرَارِ من أَزْمةٍ تغتربُ به عن العالم والتاريخ.


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

موقفان من النظرية

ما أشار إليه إدوارد سعيد فى تأمله اليسار النقدى، داخل المشهد الثقافى الأمريكى المعاصر، من حيث الإلحاح على حضور النظرية فى النقاش المتسع لقضايا النقد الأدبى، فى كتابه "العالم والنص والناقد" (١٩٨٣) إنما هو صياغة موازية للنتيجة نفسها التى بدأ منها، لكن من موقع نقدى مغاير، جوناثان كوللر فى كتابه عن "التفكيك" أو "النظرية والنقد بعد البنيوية" (١٩٨٢). وترتبط الموازاة بين الكتابين بسياق متوتر من التحولات المتسارعة فى مفاهيم النقد وتطبيقاته، وذلك على نحو فرض سؤال النظرية، ملحًّا على كل مستويات النقد الأدبى وممارساته المتباينة. ونقطة اللقاء بين إدوارد سعيد وچوناثان كوللر، رغم التباعد اللافت بين المواقف الفكرية التى تمثلها كتابات كليهما، هى الدلالة المشتركة المرتبطة بتصاعد الوعى بدور النظرية فى المجالات الأدبية، ومجاوزة هذه النظرية حقلها الأدبى الخاص، فى سعيها إلى الجمع بين أفقها النوعى وغيره من آفاق الخطاب الثقافى داخل منطقة التميز الذاتى للانقطاعات المعرفية الجديدة.

وأول ما يلفت الانتباه فى كتاب كل من إدوارد سعيد وچوناثان كوللر هو الإلحاح المتكرر لتردد دال "النظرية" بالقياس إلى درجة ترددها فى الكتاب السابق لكل منهما. إذ بينما لا نجد فى "بدايات"(١٩٧٥) إدوارد سعيد حديثا مباشرا عن النظرية أو إلحاحا عليها، من حيث هى نظرية، أو بالمعنى الذى قصد إليه

تيرى إيجلتون عندما استخدم مصطلح "النظرية الشارحة" للدلالة على الحقل المعرفى الذى يتخذ النظرية موضوعا له، نجد هذا النوع من الحديث يسيطر على كتاب "العالم والنص والناقد" اللاحق، حيث تغدو النظرية موضوعا ملحا للتأمل والدرس، ذلك على الرغم من أن كلا الكتابين وثيق الصلة بالمجال نفسه من النقد الشارح. والدلالة نفسها لافتة مابين كتابى چوناثان كوللر، فبعد أن كان كتابه الأسبق "شعرية البنيوية" (١٩٧٥) يركز على معنى "شعرية" متعينة مخصوصة، أو النسق الذى يتشكل من علاقات العناصر التكوينية للنزعة البنيوية، دون وقفة دالة على البعد الذى يدخل فى إطار فلسفة النظرية بوجه عام، استبدل الكتاب المتأخر "عن التفكيك" بدال "الشعرية" دال "النظرية" فى العنوان الذى يشير إلى معالجة التفكيك من منظور "النظرية والنقد بعد البنيوية". واستهل الكتاب تقديمه لنزعة التفكيك بالوقفة عند دال النظرية نفسه، وارتباطه بمدلول جديد يشير إلى نوع متميز من الكتابة.

والمسافة الزمنية التى تفصل بين كتاب چوناثان كوللر "شعرية البنيوية" وكتابه "عن التفكيك" لا تجاوز سبع سنوات، والمسافة الموازية بين كتاب إدوارد سعيد "بدايات" وكتابه "العالم والنص والناقد" لا تجاوز ثمانى سنوات. وهى مسافة قصيرة زمنيا. ولكنها دالة بما حملته من متغيرات فى سياق التحولات المتسارعة لمجالات النقد الأدبى، التحولات التى وضعت سؤال النظرية فى صدارة الاهتمام، ودفعت النقد الشارح إلى الإلحاح

عليها، فى منطقة التميز الذاتى للانقطاعات المعرفية الجديدة التى فرضت صراع التفسيرات والمناهج، ومن ثم صراع النظريات التى غدت فى حاجة إلى نظرية شارحة شاملة، تجعل من هذا الوضع المتحول موضوعا لها.

ولم تكن هذه الانقطاعات غائبة عن الدوافع التى دفعت چوناثان كوللر إلى مناقشة إلحاح النظرية، من حيث هو إلحاح دال يومئ إلى عدد من المدلولات، فى سياق من تحولات النظرية والنقد، خصوصا بعد انحسار النزعة البنيوية التى كتب عنها كتابه "شعرية البنيوية" الذى قام بتأصيل النزعة البنيوية تأصيلا بنيويا إلى الدرجة التى دفعت غير واحد من النقاد الشارحين، أو المنظِّرين، إلى عدِّ الكتاب نموذجا للوعى البنيوى الذى يقوم بتطبيع النزعة البنيوية فى الأذهان. وأتصور أن هذا النوع من الوعى كان الحافز الأولى المباشر الذى حَفَزَ كوللر على الكتابة عن نزعة التفكيك، من حيث هى استمرار طبيعى للنزعة البنيوية وتطور منطقى لها، وليس من حيث هى نقيض حدِّى، أو رغبة متوهجة فى أفق الاختلاف المفتوح الذى يرجئ إلى مالا نهاية المعنى بألف لام التعريف، مدمّرا سجون النسق والنظام والمركز والعلة وثبات الدال وواحدية المدلول. ولذلك كانت كتابة كوللر عن نزعة التفكيك كتابة استحواذية، تهدف عملياتها التأويلية الاختزالية إلى إعادة الذات البنيوية إلى المركز بعد تدمير المركز نفسه، والتخييل بالاستدارة البنيوية حول مبدأ النقض الذى أسهم فى نفى معنى الاستدارة. ولم ينل كتاب كوللر عن نزعة

التفكيك، نتيجة ذلك، ما ناله كتابه الأسبق عن البنيوية، رغم أن الفارق الزمنى بين الكتابين سبع سنوات فحسب (١٩٧٥-١٩٨٢) لكنها سبع سنوات من المتغيرات الحاسمة التى غربت بشمس البنيوية، وأسقطت عنها غواية فتنتها، وأنزلت كتاب كوللر عن نزعة التفكيك منزلة المحاولة، مجرد المحاولة، لتقديم نظرية جذرية بواسطة تأويلات غير جذرية.

لكن يبقى الدافع الموازى للحافز المباشر فى كتاب كوللر، والمنسرب فى صياغاته النظرية فى الوقت نفسه. وهو دافع اكتشاف هذا النوع الجديد من الكتابات التى تتخذ النظرية موضوعا لها، وفهم النظرية نفسها فى أفقها الذى يجاوز الحقل الأدبى، ويصل ما بينه وغيره من الحقول التى تضم أسماء دى سوسير وماركس وفرويد وچاك لاكان وچوليا كرستيفا، كما تضم أسماء هيجل ونيتشه وهانز چورچ جادامر وغيرهم. والقصد الكامن وراء حركة هذا الفهم هو تأسيس النظرية بوصفها إطارا علائقيا تستهدى به الممارسة، وتسترشد بمنطقه الذى ينبنى على نوع من مركزية العلة أو الإطار الذى يوهم بشموله وقدرته على تفسير كل ما يدور فى فضائه. والحديث عن النقص الكامن فى النظرية، من حيث هى نظرية، غائب فى هذا النوع من القصد الذى ينبنى على استجابة مذعنة لحضور النظرية، واستسلام للعنصر الإيديولوچى الكامن فيها، سواء فى تخييلها بعدم النقص، أو إيهامها من يمارسها بقدراتها التجريدية على مجاوزة حدود الزمان والمكان.

وعلى النقيض من ذلك كتاب إدوارد سعيد عن "العالم والنص والناقد" الذى يظل خطابه النقدى صوتا شاكًا داخل النظرية، مذكِّرا إياها أن استراتيجياتها المعتادة غير عملية ماظلت تفصل الأدب والنقد معا عن الممارسات الاجتماعية الأوسع، معارضا كل صياغة صورية تغترب بالنظرية عن العالم، مؤكدا-أن النقد يقع بين الثقافة والنسق، متوترا بينهما وليس خارج أى منهما بحال. ولذلك دعا إدوارد سعيد، منذ أن نشر "بدايات" فى العام نفسه الذى أصدر فيه جوناثان كوللر كتابه "شعرية البنيوية"، وعلى الضد من نزعته البنيوية اللاتاريخية، دعا إلى بداية منهجية جذرية، تجمع مابين الحاجة العملية والنظرية، وتصل المقصد بالمنهج، بداية تعيد بناء المعرفة وتمدها بالحيوية، وتضع من جديد موضع المساءلة سؤال اللغة من حيث هى موضوع للتأمل، وسؤال العلاقة المتبادلة بين المقاربات الأدبية والاجتماعية، وسؤال الهيمنة التى يمارسها حقل ثقافى على غيره، وأسئلة التحرر أو الحرية أو الأصالة التى تتحقق فى أنظمة اجتماعية وفكرية معقدة.

وبقدر ما يضع كتاب "العالم والنص والناقد" سؤال النظرية فى موضع الصدارة، ملحا على أهميته، يضع النظرية نفسها موضع المساءلة، مميزا بينها والوعى النقدى الذى يقوم بعملية المساءلة من حيث هو وعى ينطوى على إحساس مكانى، إحساس يُحِلُّ النظرية فى المكان الذى انبثقت منه بوصفها جزءا من الزمان، وعاملة فيه وعليه وله فى آن. ويعنى ذلك تأكيد صفة

النقص الملازمة للنظرية من حيث هى نظرية، فالنظرية تظل نسبية بأكثر من معنى ما ظلت مشروطة بزمانها ومكانها، ولا يمكن لها أن تستنفد كل أبعاد الموقف الذى انبثقت منه. إن النظرية لا يمكن أن تكون كاملة فيما يقول إدوارد سعيد، وذلك بالقدر الذى لا يمكن لأى شأن فى الحياة اليومية أن تستنفده تمثيلاته أو نماذجه الصورية أو تجريداته النظرية. ولذلك فإن حضور الوعى النقدى شرط حاسم فى فاعلية النظرية ومقاومة خطرها أو تخييلها الذى يوهم بكمالها، فالوعى النقدى إدراك مقاومة النظرية، وإدراك نجاحاتها وإخفاقاتها فى مواجهة ردود الفعل التى تواجهها بها التجارب التى تقاربها أو تحاول تفسيرها.

هذا النوع من الوعى النقدى هو ما يميز كتابة إدوارد سعيد عن كتابة چوناثان كوللر، منذ أن كتب الأول "بدايات" ليؤكد معنى حاسما من معانى حضور الكتابة فى الزمان والمكان، فالبداية التى قصد تأصيلها فى كتابه هى اختيار فى زمن متعين بعلاقات مكانية متعينة. واختيارُ الكاتب بداية تخصه ليستهل بها ما يكتب فعلٌ حُرٌّ يحدِّدُ الكثير مما يأتى بعده ذلك لأن ابتداء العمل، عمليا، هو المدخل الأساسى لما يفضى إليه. وهو النقطة التى تحدد على الفور علاقة هذا العمل بالأعمال الأخرى، السابقة عليه والمعاصرة له، فالابتداء ليس نوعا من الفعل فحسب، وإنما هو إطار للعقل فى الوقت نفسه، نوع من العمل، والاتجاه والوعى، ممارسة ونظر فى آن. ولذلك فالبداية ابتداء جذرى، كيفية فى الكتابة والدرس والتأمل والبحث، كيفية تصل بين الحاجة العملية

والنظرية، بين القصد والنهج، ولا تحلم بأن تكون سوى منهج أو مقصد بين غيرها من المقاصد والمناهج، دون أن تدعى، قط، أنها المنهج بألف لام التعريف أو الإطلاق. ويترتب على ذلك أن النسبية كالحرية صفة كل بداية ماظلت البداية مشروطة بالمكان الذى تنبثق منه، بوصفها بعض الزمن الذى يتحدى نفسه. ويعنى ذلك أن البداية، منهجيا، تعيد بناء المعرفة وتُنَشِّطُها بين يدى الناقد، ليس بوصفها نتيجة منجزة سلفا وإنما بوصفها شيئا لابد من فعله: مهمة أو بحثا.

ولقد كان كتاب "بدايات " بداية من هذا النوع، سرعان ما تفجرت كالوعد فى سياق تحولات المشهد النقدى الأمريكى لتستهل عهدا جديدا يصل بين الحاجة العملية والنظرية، ومدخلا فاعلا ينشِّط المعرفة النقدية ويبنيها من جديد، على طريق النظرية الشارحة التى ألحت على الكتاب الثانى -العالم والنص والناقد- بعد أن ابتدأ الكتاب الأول رحلته التى أنزلته منزلة النقيض من كتاب جوناثان كولر "شعرية البنيوية".

هكذا، اتخذ كتاب كوللر مكانه فى الطرف الأيمن من الممارسة النقدية فى استجابته الخاصة إلى سجن النسق، بينما حفر كتاب إدوارد سعيد لنفسه مبتدأ جديدا فى الطرف الأيسر من الممارسة نفسها، وذلك باستجابته المضادة التى فتحت سجن النسق على العالم، ووصلت النظرية بالممارسة، داخل فعل الحضور الخلاّق للناقد، فكان الكتابان بيانين متعارضين فى العام نفسه (١٩٧٥)، لتحولات جذرية حلَّتْ بالمشهد الثقافى الأمريكى.

وبقدر ما نال كتاب كوللر من الذيوع والانتشار فور صدوره، والاحتفاء به على مستوى المؤسسات الأكاديمية الرسمية والهيئات الثقافية المؤثرة، ظل تقدير كتاب إدوارد سعيد محصورا فى الدوائر الطليعية. وقد احتفلت المؤسسات الأكاديمية وما فى حكمها بكتاب كوللر احتفالا مدويا عندما منحته الجمعية الحديثة للغة جائزة چيمس رسل المرموقة. أما كتاب إدوارد سعيد فاحتفلت به دوائر طليعية محدودة، فى العام التالى لصدوره. وكان ذلك فى العدد الثالث (المجلد السادس) من مجلة دياكرتكس (علامات فارقة) الذى صدر فى خريف ١٩٧٦، متضمنا حوارا كاشفا مع إدوارد سعيد، بعد دراسات عن الكتاب بأقلام كل من ج.هيلز ميلر، وهايدن وايت، وچوزيف ريدل، ويوچينو دوناتو. وهم مجموعة من الطليعة النقدية الأمريكية التى يلتقى وأغلب أفرادها إدوارد سعيد فى الاهتمام المشترك بالأسئلة النظرية الحاسمة التى يواجهها النشاط النقدى، والميل إلى النظريات الجديدة التى شكلت تيارا رئيسيا فى نقد القارة الأوروبية بالقياس إلى الولايات المتحدة، والتصدى المباشر للتورطات الإيديولوجية لأغلب النقد الأدبى الأكاديمى، والإيمان بالدور الاجتماعى للنقد، ذلك الدور الذى أكَّده كتاب إدوارد سعيد فاستحق به أول جائزة تمنح باسم ليونيل تريلنج (١٩٠٥-١٩٧٥). وهو واحد من أبرز أعلام حركة اليسار النقدى الأمريكى، صاحب كتاب "الخيال الحر" (١٩٥٠) "والذات المعارضة" (١٩٥٥).

وشيئا فشيئا، أخذ كتاب "بدايات" يفرض نفسه على

الواقع الثقافى الأمريكى. تؤكد قيمته المجموعات الراديكالية، ويحتفى به ممثلو الطليعة واليسار الجديد، لكن فى دوائر صغرى بالقياس إلى الدوائر الكبرى التى تجاوبت فيها أصداء شهرة كتاب كوللر الذى أصبح دالا على مشروع مناقض فى الواقع نفسه الذى سرعان ما اجتاحته دوامة التغيرات المتسارعة. ولكن، ظل كلا الكتابين دليلا على تعارض ضدى بين مشروعين متقابلين فى الواقع المتحرك نفسه.

ويزداد هذا التقابل وضوحا حين نضع فى اعتبارنا أن مشروع إدوارد سعيد النقدى يبدأ من الواقع الثقافى فى توتر تغيره، محاولا دفع عناصر التحول إلى أفق أكثر وعيا، أفق يؤسس لوعى نقدى يدرك الاختلاف بين المواقف مثلما يدرك أنه ما من نسق أو نظرية يستنفدان أبعاد الموقف الذى انبثقا عنه أو انتقل إليهما. وأولى صفات هذا الوعى أنه مبنى ليقاوم النظرية فى محاولتها ادعاء الكمال، ويكشف عن ردود الأفعال التى تظهرها التجارب والأحداث التى تتصارع معها، والتى لا يمكن أن تستنفدها النظرية. ووظيفة الناقد المزود بهذا الوعى هى فتح النظرية على الواقع التاريخى، والمجتمع، والمطالب والاهتمامات الإنسانية، وتعيين الشواهد الملموسة المستمدة من الواقع اليومى، خارج المنطقة التفسيرية المحددة سلفا بالضرورة، لكى تحيط النظرية بكل وقائعها. ويعنى ذلك أن الانغلاق النظرى، شأنه شأن العرف الاجتماعى الصارم، أو "الدوجما" الثقافية، لعنة الوعى النقدى والوباء الذى يحاول الفرار منه.

أما المشروع المقابل لجوناثان كوللر على نحو ما أرهص به كتابه "شعرية البنيوية" فيبدأ من الواقع نفسه، ولكن يسير فى الطريق الضد الذى يستبدل بالوعى النقدى وعيا لا يقاوم النظرية فى محاولاتها التخييلية التى تغطى بها على نقصها المحايث، فانتهى إلى تدجين عناصر التغير الجذرى، والإسهام فى العودة بها إلى القماقم التى تمنع انطلاق المردة. ومن المنطقى، والأمر كذلك، أن يصوغ كوللر شعرية البنيوية، فى علاقة مضمرة بالعناصر المحافظة من "النقد الجديد" في الولايات المتحدة، صياغة تأويلية انتهت إلى ما ينطبق عليه القول العربى القديم: هذه بضاعتنا رُدَّتْ إلينا. ولذلك أشار نقاد كوللر الراديكاليين إلى أنه يتناول المواقف النظرية دون اهتمام بالمتوسطات التاريخية التى أنتجتها وأسهمت فى تشكيلها فتحدّث تيرى إيجلتون (فى كتابه: "ضد التيار" ١٩٨٦) عن عنف انتزاع الجانب السياسى من النظرية الفرنسية فى مشروع كوللر البنيوى، ذلك المشروع الذى كان المقصد منه تقديم النزعة الجذرية الباريسية تقديما مُدَجَّنا إلى العالم الحر. وذهب فرانك لينترشيا (فى كتابه "مابعد النقد الجديد" ١٩٨٠) إلى أن كوللر أهَالَ البنيوية على الفرضيات السابقة للنقد الجديد، فى تأويل استند إلى مبادئ فكرية مألوفة وعزيزة جدا على العقل النقدى الأمريكى التقليدى، ومن ثم كانت الجائزة الكبرى التى حصل عليها كتابه تعبيرا إيديولوجيا عن رضاء المؤسسات التقليدية واستحسانها لمشروعه الذى يهدف، ضمنا، إلى إبقاء العالم على ما هو عليه.

ولكن هذا التضاد بين مشروعى جوناثان كوللر وإدوارد سعيد لا ينفى التقاءهما حول نقطة محددة، هى نقطة الإلحاح على النظرية وتأكيد حضورها. وسواء كنا نتحدث عن مشروع إدوارد سعيد الذى يقاوم النظرية، أو عن مشروع جوناثان كوللر الذى يبرر النظرية، فإن كلا المشروعين ممسوس بحضور النظرية. والوعى السلبى فى أحدهما لا يختلف عن الوعى النقدى الذى يقابله من هذه الزاوية. كلاهما وعى لا يفارقه الشعور المتوتر بإلحاح النظرية عليه. وإذا كان جوناثان كوللر قام بالأداء الاستهلالى للشعيرة الطقسية للنظرية، داخل سياق التحولات النقدية المتسارعة فى المشهد الثقافى الأمريكى، فإن إدوارد سعيد قام بأداء دور مواز من منظور الصحوة نفسها، خصوصا حين أكّد أهمية الجمع بين الحاجة العملية والنظرية فى "بدايات"، وأكّد حضور النظرية فى علاقات "العالم والنص والناقد"، ملحا على أنه من السخف إلغاء النظرية، وذلك لأن كل نص وكل قارئ نتاج لموقف نظرى. وتنطوى العلاقة الضدية بين المشروعين على مفارقة لافتة من منظور هذه الدلالة المشتركة، فمشروع إدوارد سعيد الذى يقاوم النظرية مشروع يعمل لصالح النظرية فى التحليل الأخير، بينما مشروع كوللر الذى يبدو كأنه احتفاء بالنظرية، على المستوى السطحى للقصد، ينتهى إلى غير صالح النظرية، على المستوى الأعمق للمنهج.

وليس من المصادفة أن كتاب جوناثان كوللر عن "التفكيك" الذى هو دراسة فى "النظرية والنقد بعد البنيوية"، صدر قبل عام

واحد فحسب من كتاب إدوارد سعيد عن "العالم والنص والناقد"، في سياق متعاقب، يبدو معه كتاب إدوارد سعيد كأنه رد ضمني عليه في مستوى من مستوياته المضمرة. ويبدأ كتاب كولر بتأكيد الأولوية التى اكتسبتها النظرية الأدبية فى المشهد المعاصر، ويربط هذه الأولوية ربطا وثيقا بكتابات أخرى داخل مجال لم يتم تسميته بعد فيما يقول، غير أنه يطلق عليه اسم "النظرية" على سبيل الاختصار. هذا المجال ليس النظرية الأدبية، لأن العديد من أعماله لا يخاطب الأدب مباشرة، وهو ليس الفلسفة بالمعنى الدارج للكلمة، لأنه يشمل كتابات دى سوسير وماركس وفرويد وچاك لاكان، كما يشمل كتابات هيجل ونيتشه وهانز چورچ جادامر. ولا يستبعد كولر إمكان تسمية كتابات هذا المجال باسم "النظرية النصية" خصوصا إذا فهمنا "النص" بوصفه كل ما تنطقه اللغة. لكن الكتابات التى يشير إليها كولر تلفت الانتباه بطبيعتها التى تقوم على قوة تغريب المألوف، ودفع القراء إلى التفكير فى تفكيرهم، وإعادة النظر فى سلوكهم ومؤسساتهم بطرائق جديدة، أى أنها كتابات تتضمن معنى اللغة الشارحة فى التفافها الذاتى الذى يتقدم به الوعى فى وعيه بكيفية وعيه. ورغم أن كولر يحاول فهم هذه الكتابات بوصفها "نوعا" أو "جنسا" جديدا من الكتابة فى منطقة المعرفة البينية التى تصل بين تخصصات متعددة، ويصل وصلا وثيقا بين هذا النوع الجديد و"النظرية" الأدبية فى إلحاحها المعاصر على الأذهان، مؤكداً أن منظِّرى الأدب هم الذين قاموا بأغلب ما وجب القيام به لتأسيس

نوع "النظرية"، فإنه لا يناقش هذا النوع مناقشة نقدية، ولا يلتفت إلى الدلالة التاريخية لإلحاحه الذى يقترن بصحوة النظرية، من حيث هى دال يقع مدلوله فى الزمان والمكان اللذين ينبثق فيهما وعنهما ذلك الدال.

وليس من الضرورى أن نوافق كوللر على مسمياته، فالأقرب إلى فلسفة العلم أن نصف ما يشير إليه من الكتابات، لا على أساس من وحدة نوع وإنما على أساس من عنصر متكرر، هو إلحاحها على ما تقدمه من "نظريات شارحة" تتخذ موضوعا لها "النظرية" فى مجالات العلوم الإنسانية المختلفة، وذلك من منظور انقسام النظرية على نفسها لتغدو ذاتا تتأمل وموضوعا للتأمل فى الوقت نفسه. وهو انقسام له فائدته فى "مقاومة النظرية" بالمعنى الذى قصد إليه إدوارد سعيد، أو فائدتها فى حوار التعاقب والتزامن الذى تتصارع به الصياغات الصورية المختلفة للمشروعات النقدية. ومثال ذلك ما فعله إدوارد سعيد بالسابقين عليه، أو المعاصرين له، فى النظرية الشارحة التى تضمنها كتابه "العالم والنص والناقد". ومثال ذلك أيضا ما فعله نقاد إدوارد سعيد الشارحين بمشروعه نفسه، فى مستوى مغاير من مستويات النظرية الشارحة.

ويكفى أن نشير إلى أحد المفككين لأفكار إدوارد سعيد فى هذا السياق، وهو بول بوفيه أستاذ الدراسات الثقافية فى جامعة بتسبرج الذى وضع مشروع إدوارد سعيد موضع المساءلة، ضمن كتابه فى "صحوة النظرية". وهو الكتاب الذى

ينطلق من تأكيد أهمية الدور الذى لعبته "حركة النظرية" فى الولايات المتحدة. يقصد تلك الحركة التى يحتل فيها إدوارد سعيد مكانة بارزة، جنبا إلى جنب مجموعة من الطليعة الأمريكية. ويرى بوفيه أن هذه الحركة (التى صاغت "حقبة النظرية" التى تواصلت فى الولايات المتحدة من ١٩٦٤ إلى ١٩٨١) وصلت إلى ذروتها فى مطلع الثمانينيات، مقترنة بشعور متفائل بأنها حركة ظافرة ضد الأنواع الراسخة من النقد الجديد. وصحب هذا الشعور التطلع إلى ما كانت هذه الحركة على وشك أن تجنى ثماره فى البرامج الدراسية والتعليمية والتثقيفية، وفى الخطاب النقضى الذى بدا صاعدا، واعدا، فى قدرته على المساءلة السياسية للمؤسسات واللغات السائدة، القمعية والاستغلالية، الخاصة بثقافات وسياسات مابعد الحداثة والكولونيالية الجديدة. لكن حقبة الثمانينيات انتهت بشعور مناقض لبدايتها الواعدة فيما يرى بوفيه، بسبب انتصار النزعة الريجانية المحافظة التى قامت بانقلاب مضاد على كل المستويات، فسلبت "حركة النظرية" ما أوشكت على تحقيقه من انتصار حاسم.

هذه النتيجة التى توصل إليها بوفيه لا تختلف كثيرا عن مالاحظه إدوارد سعيد نفسه، فى مقدمة كتابه عن العالم والنص والناقد، من وجود اقتران لافت بين صعود فلسفة للنصية الخالصة، بالغة الضيق فى تحديدها المرتبط بعدم التدخل النقدى، وصعود النزعة الريجانية والحرب الباردة الجديدة، جنبا إلى جنب تزايد النزعة العسكرية المقترنة بزيادة الإنفاق العسكرى، والتحول

الهائل إلى اليمين المحافظ فى الأمور التى تمس الاقتصاد والخدمات الاجتماعية والعمل المنظم. وهى نتيجة تعيدنا إلى العلاقة بين أطراف مثلث: العالم والنص والناقد، ولكن فى سياق أوسع من علاقات إنتاج القوة وتوزيعها، وترابطات السلطة وأساليبها المباشرة وغير المباشرة فى الهيمنة. وذلك سياق يفرض حضور الوعى النقدى، بوصفه وعيا يضع موضع المساءلة كلا من العالم والنص الذى ينتجه الناقد عن هذا العالم. وتأكيد قيمة الممارسة الفاعلة فى علاقتها بالنظرية. ومقاومة النظرية نفسها، من منظور هذا الوعى، جزء من تأكيد معنى الفعل فى هذا العالم. ولذلك دعا إدوارد سعيد إلى "النقد المدنى" فى مواجهة كل «أنواع النقد الأصولى» الذى ينبنى على معتقد جامد وفهم تسلطى وخطاب قمعى، وفى مناقضة لافتة للأنظمة الشمولية، والأنساق المغلقة أو الهرمسية الطابع، والرفض الجذرى لكل صياغة صورية تتحول إلى وعى نظرى خالص يغترب بالنقد عن العالم، أو يغترب بالعالم عن وعيه النقدى.

وليس الوعى الضدى بالنظرية، من منظور النقد المدنى، إنكارا لوجودها أو إنكارا لضرورة الإلحاح عليها، وإنما تأكيد لمخاطر النظرية حين تزعم أنها تغطى كلّ جوانب موضوعها، وتستوعب كل أبعاد الموقف الذى تنبثق منه. وفى الوقت نفسه، وبالتبعية، مواجهة مزالق المنهج والنسق حين ينعزلان عن الممارسة الحية، ويغتربان بعوالم النصوص، ويفقدان القدرة على الشعور بالمجتمع الذى ينتجها والمجتمع الذى يعيد إنتاجها. وذلك

هو الوضع الذى تتحول به النظرية إلى خطاب منغلق على نفسه، يحدد سلفا مايقوم بمناقشته، ويقلب كل شئ إلى شاهد على منهجه الذى لن يكون له فاعلية فى العالم، لأنه يتجاهل أحوال العالم التى تتشكل بها وفيها النظرية والنسق والمنهج.

هكذا، انطلق إدوارد سعيد فى محاولة أصيلة لمجاوزة أربعة أشكال سائدة من النقد، هى: النقد التطبيقى الذى يأخذ شكل المتابعة والمراجعة فى الصحافة الأدبية؛ والتاريخ الأدبى الأكاديمى المنحدر من تخصصات القرن التاسع عشر؛ والتفسيرات الأدبية التى لا تنحصر فى المؤسسات الجامعية؛ وأخيرا النظرية الأدبية التى لا تنطوى على معنى الحضور فى العالم. وكانت المحاولة تهدف إلى صياغة وضع نقدى جديد، نظرا وممارسة، انطلاقا من الإيمان بأن النصوص الأدبية والنقدية نصوص دنيوية، تنتمى إلى العالم، من حيث هى أحداث تقع فيه، ومن حيث هى (حتى عندما تنكر أنها) جزء من العالم الاجتماعى والحياة الإنسانية، وبالطبع جزء من اللحظات التاريخية التى تقع أو تُفسَّر فيها. ويعنى ذلك أنه لا قيمة لأية نظرية لا تؤكد العلاقة بين النصوص (الأدبية -النقدية) والوقائع الموجودة فى الحياة الإنسانية سياسيا واجتماعيا، وأن حقائق القوة والسلطة، مثل حقائق المقاومة لكلتيهما، هى الحقائق التى تجعل هذه النصوص ممكنة، وأن الوعى النقدى جزء من العالم الاجتماعى الفعلى الذى نعيش فيه.

هذا الوعى النقدى أخص خصائصه أنه متحيز دائما فى

مكان. وهو وعى شاكّ، مدنى، متوتر ما بين الثقافة والنسق، مفتوح على إمكان فشله بما يضعه إزاء نفسه، دائما، موضع المساءلة. ومن ثم، فهو وعى معارض. ومعارضته أكثر جذرية من أن يختزلها معتقد أو موقف سياسى محدود. وإذا كان على هذا الوعى أن يوجد، فى عالم متعين بإدراك ذاتى آنى، فإن هويته هى اختلافه عن غيره من الأنشطة الثقافية الأخرى، وعن أنساق الفكر المغلقة، أو المنهج الثابت الذى يغترب عن تاريخيته. هذا الوعى فى ريبته بالمفاهيم الشمولية، وسخطه على الموضوعات المتشيئة، وضيقه بالكهنوت الطائفى والمصالح الخاصة والعادات المتصلبة للعقل، ينقسم على نفسه، ويلوذ بضديته لينجو من خطر التحول إلى معتقد جامد، ويفتح أفق النظرية على السؤال، حتى لو أدى الأمر إلى تقويض النظرية من أصلها، ذلك لأن مركزية العلة الثابتة لا تقل خطرا فى تشيؤ النظرية عن جمود العلاقة بين العناصر.

والضِّدِّيَّةُ، كالْمُعَارَضَة، قَرِينَةُ نَوْعٍ من السخرية الناجعة فى مواجهة هذا الخطر، وعلامةٌ على حيوية النظرية فى التفافها المعرفى المتجدد على نفسها، فالنقدُ المدنىُّ يعى نَفْسَه بوصفه دعما للحياة المتوثبة، ومعارضة جذرية لكل ألوان الجمود والتصلب والأحادية، ونقضا جذريا لكل شكل من أشكال الطغيان والتسلط والعسف. وأهدافه الاجتماعية، نظرا وتطبيقا، معرفة اختيارية تنتج لصالح الحرية الإنسانية. هذه الحرية الإنسانية، بدورها، لا تتجزأ أو تنقسم لأنها حضور خلاّق فى كل المجالات

السياسية والاجتماعية والفكرية. وإذا وافقنا ريموند وليامز، فيما يقول إدوارد سعيد، على أنه أيا كان من يهيمن على النسق الاجتماعى، فإن معنى الهيمنة نفسه يتضمن تحديد أو اختيار الأنشطة التى تشملها هذه الهيمنة، وذلك لأنها لا تستطيع أن تستوعب كل جوانب التجربة الاجتماعية التى تنطوى (لهذا السبب) على فضاء ممكن لأفعال ومقاصد بديلة، لم تتشكل بعد بوصفها مؤسسة اجتماعية أو حتى بوصفها مشروعا- أقول إذا وافقنا على ذلك - فإن النقد المدنى ينتمى إلى هذا الفضاء الاجتماعى الممكن داخل المجتمع، ويقوم بعمله نيابة عن هذه الأفعال والمقاصد البديلة التى يكون الحرص على التقدم فيها، نظرا وتطبيقا، التزاما إنسانيا وثقافيا.

فهـــرس

* البنيوية والشعرية

* وعى النظرية

تذييـــل

نشرت الصـيـاغة الأولى من «نظرية التـعبير» فى مـجلة «الأقـلام» العـراقـيـة، بغـداد، يناير ١٩٧٧. وظـهر الجـزء الرئيس من «البنيـوية التـوليـدية» فى مـجلـة «فـصــول» بالقـاهرة يناير ١٩٨١. ونشـر القسم الخـاص بالبنيـوية والشعرية، أسبوعيا، فى جريدة «الحياة» فى الفترة من ١٩٩٥/٣/٢٦ إلى ١٩٩٥/٤/٢٤، وكذلك القسم الأخير عن «وعى النظرية» فـقـد نشـر فى الجـريدة نفـسـهـا، أسـبـوعـيـا، من ١٩٩٦/١/٢٩ إلى ١٩٩٦/٣/١٨.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٩٦٠٣ / ١٩٩٨

I.S.B.N 977 - 01 - 5824 - 0





ومازال نهر العطاء يتدفق، تتفجر منه ينابيع المعرفة والحكمة من خلال إبداعات رواد النهضة الفكرية المصرية وتواصلهم جيلاً بعد جيل. ومازلنا نتشبث بنور المعرفة حقاً لكل إنسان ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة فى كل بيت.

شبَّت التجربة المصرية «القراءة للجميع» عن الطوق ودخلت «مكتبة الأسرة» عامها الخامس يشع نورها ليضىء النفوس ويثرى الوجدان بكتاب فى متناول الجميع ويشهد العالم للتجربة المصرية بالتألق والجدية وتعتمدها هيئة اليونسكو تجربة رائدة تحتذى فى كل العالم الثالث، ومازلت أحلم بالمزيد من لآلىء الإبداع الفكرى والأدبى والعلمى تترسخ فى وجدان أهلى وعشيرتى أبناء وطنى مصر المحروسة، مصر الفن، مصر التاريخ، مصر العلم والفكر والحضارة.

سوزان مبارك

